



La epifanía de la imagen.

**El proceso fotográfico
como paradigma de la creación.**

Ramón Casanova Fernández

Universitat de Barcelona
Facultat de Belles Arts

Programa de doctorat
La Realitat Assetjada: Posicionaments Creatius

Tesis Doctoral presentada por:
Ramón Casanova Fernández

Con el título:
La epifanía de la imagen.
El proceso fotográfico como paradigma de la creación.

Dirigida por:
Dr. Josep Maria Jori Gomila
Dr. Miquel Àngel Planas Roselló

Ramón Casanova Fernández

Dr. Josep Maria Jori Gomila

Dr. Miquel Àngel Planas Roselló

Diseño: Josep Maria Jori / Diego Mallo
Maquetación: Bàrbara Castro Urío
Revisión de textos: María Casanova
Papel: Creator Silk Digital de 115 gr.
Impresión: Kónica Minolta C. 6000L. / Paperam
Encuadernación: Jordi Rodés / Paperam

© Del texto y las imágenes Ramón Casanova,
salvo indicación en contrario o con reserva
expresa de derechos.

Esta tesis se acabó de imprimir en la luna nueva
de noviembre de 2015 en el obrador
de gráficas Paperam.

Imagen de portada:
Fig.0-1 de la serie *Protoimagen*
Ramón Casanova, 2001-2003
Ilfochrome, 70x100 cm. [detalle]

La epifanía de la imagen.

El proceso fotográfico
como paradigma de la creación.

Ramón Casanova Fernández

Agradecimientos

A mis abuelos y mis padres, o Letanías, o Cerralleiro, Maruja, María, Pepín y Carmita, que me han traído hasta aquí y me han enseñado a mirar como un labriego. Sin ellos no sabría reconocer el olor a tierra húmeda de las fotografías, ni me ocuparía en hacerlas germinar.

A mis directores de tesis, Dr. Josep Maria Jori y Dr. Miquel Planas, por hacer sonar la nota pedal y rescatarme tantas veces en un viaje tan prolongado y tan lleno de contingencias.

A los compañeros del Institut d’Estudis Fotogràfics que me han demostrado lo que es ser fotógrafo siendo humano, y a los alumnos que me han hecho emocionar.

A mis camaradas Dr. Jorge Egea, Mapi Rivera, Israel Ariño y Diego Mallo, con los que he compartido experiencias y aprendizajes.

A Susana por su entrega, por hacerme ser yo cada día, y a María por ser mi espejo. A Uxía y Doa que han nacido en el proceso y me han desvelado secretos del juego y de la lágrima viva. De ahí nacen las imágenes.

Abstract

La ontología de la fotografía ha sido instituida en su capacidad de fijar e inmovilizar las imágenes producidas por efecto de la luz. Para nosotros, sin embargo, el núcleo de ser de la imagen fotográfica radica precisamente en su epifanía, esto es: en todos aquellos momentos en que la imagen se manifiesta desde su origen luminoso, desestabilizando cualquier fijación y atravesándose de sentido transubstancial.

Este planteamiento nos ha llevado a revisar el proceso fotográfico atendiendo a su fenomenología, a la disposición de los actores implicados y sus productos resultantes. Para ello, nos hemos apoyado en textos teóricos sobre la imagen y la percepción; contrastándolos con la experiencia directa de diversos creadores del ámbito de la imagen fotográfica y también de otras disciplinas plásticas o visuales, estableciendo entre ellos correspondencias de sentido. En paralelo a estos estudios comparativos, hemos desarrollado experiencias propias de creación; para enfrentar sin intermediación los fenómenos y las vivencias asociadas al material sensible, al recogimiento de la cámara y al acto expansivo y consciente de lo luminoso.

Como resultado de estos desarrollos, hemos desterrado las habituales perspectivas materialistas que centran el interés de lo fotográfico en los objetos finales, estabilizados y siempre remitentes a un evento pasado.

Como conclusión, hemos revelado un doble sentido en la imagen. Uno, la imagen se ofrece como acontecimiento y nos exige desplazamiento hacia ella para devolvernos conciencia de existir con ella. Dos, ese desplazamiento hacia un cuerpo compartido con la imagen es un desimaginarse nuestro y de la imagen, a través del cual se activa y expresa el origen latente que nos preexiste.

Palabras clave:

Imagen, epifanía, proceso fotográfico, fenomenología, creación.

Índice

	Agradecimientos	5
	Abstract	7
	Prólogo	13
1	Introducción	19
	Asombro del aparecer	20
	Objetivo	24
	Posicionamiento	26
	La locura del cuerpo	26
	Magma interno de la imagen Eúritmia	28
	Eúritmia	30
	Encuentro carnal	31
	El sabor de las imágenes	35
	Relato metodológico	38
	Campo de investigación	38
	Transcurso imaginal	40
	Estructura de la investigación	42
2	Epifanía	47
	Desocultamiento	48
	Fotogenia	51
	La imagen viviente	56
	Imagen fotográfica	64
	Todo es fotografía	69
	Teúrgia renovada	71
	Memoria, recuerdo, contemplación	73
	Semilla de la imagen	80
	Lo que germina	81
	Presencia y transparencia	86
	El proceso fotográfico	100
	El cuerpo de luz	100
	El maravillamiento	102
	Protoimagen	104
	Lo imaginal	106
	El ser transitivo de la imagen	108
	Protofotógrafos	112

Protografía	116
Emergencia de lo imaginal	116
Radicalización del proceso	119
Vivificación de la imagen	123
3 El ojo premeditado	127
La luz del cuerpo	131
La procura de lo invisible	133
El origen	140
La primera sombra	148
Luz negra	149
4 El Obrador, acción y lugar de la imagen	173
Receptibilidad y material sensible	175
Apercepción	179
El que obra y se abre	180
La imagen vivificada	183
Vivencia cordial	187
Estremecimiento	190
El resplandor táctil	194
5 La fotografía como membrana	199
La carnalidad de la imagen	200
El horizonte de lo visible	201
Dislocación, velo y revelación de lo visible	202
El primer espejo con memoria	208
La imagen tras el espejo	208
Horizonte de reflexión	211
El reflejo y la reflexión	211
Acumulación de crepúsculos	213
La forma o el gesto	215
El espejo humedecido	217
La imagen nos vislumbra	217
Pliegue y despliegue de la imagen	219
El aliento en el espejo	222
Atravesar el espejo	227
Soy todo lo que veo	227
Entre el vacío y el encuentro	229
Existo en lo que no soy	231
El escacharramiento y la incertidumbre	234
La imagen agitada	238

El despliegue de la maravilla	241
Entre la huella y el rastro	241
El ternario, flujo de acontecimientos	243
Iconotopías	244
Anverso y reverso del espejo	248
El plano de la imagen	250
La imagen dentro de la imagen	253
La pantalla y la proyección	255
Encuentro de lo separado	258
La fotografía recostituida	261
La imagen Biston Betularia	264
Encarnación de la memoria	266
Negación y reminiscencia	271
Sotto Luce	274
6 Estenope	293
Umbral de lo visible	294
El espacio inaugurado	299
Disparar	302
Agujeros negros	306
Cuerpo estelar	309
Ectoplasma	314
Canopea	320
7 Cámara	333
El primer ojo	334
El liposoma	336
Phôleos	340
El Agua y la tierra Originales	344
Templo fuego	365
Sant Miquel de Lillet	372
Pantheon	381
Et in Arcadia	399
Apolo Epikourios	401
8 Conclusiones	413
La lágrima viva	414
Fosfanías	421
Revelación	434
Diafanía	443
9 Bibliografía	447
10 Fuentes iconográficas	453

Prólogo

Todo lo que existe, todo lo que vive es una nada. Todo lo que hubo y lo que habrá, todo lo que hay y todo lo que no hay es una nada. Más allá de lo que cambia, más allá de los orientes y los sentidos, más allá del espacio-tiempo, más allá, hay una luz; esa luz es también una nada.

En su movimiento y expansión esa luz pura e invisible se hace presente, toma conciencia de sí misma y se emociona; fruto de esta emoción comienza a brotar un agua purísima, un rocío limpio y transparente que es su imagen y su espejo. Esta agua es la madre, la primera imagen, y de ella manan como burbujas, surgen como destellos todas las estrellas del Universo.

Con la Luz nace inmediatamente la Sombra. La Sombra, que no es más que ausencia de luz, es la Primera Forma y el Primer Cuerpo; y de ella, como sombras, aparecen todas las formas y todos los cuerpos. La Luz, que debido a su naturaleza no puede más que brillar y lucir, se extiende por el espacio y lo ilumina. La sombra, cuya presencia depende de la luz, se aferra a ella e intenta capturarla; aísla partículas de luz para su provecho rodeándolas y adhiriéndose a ellas, formando membranas que más tarde serán figuras. Éste es el paso de lo uno a lo múltiple.

Las figuras, que absorben luz para mantenerse, se estructuran en torno a ella como la noche en torno a un fuego o el desierto en torno a un pozo. Cuanta más luz contiene una figura más viva está, más flexible, dúctil y variable; pero a medida que la figura toma de esta luz para crecer y desarrollarse el pozo va resecándose

y ella se torna más dura, seca y quebradiza. Finalmente, cuando la luz se agota, la figura se desvanece y su estructura se disuelve en partículas cada vez más esenciales hasta llegar a la luz que generó su forma y a la que ahora ésta regresa.

Según la constitución y disposición de la figura, ésta se destilará en una u otra dirección, acercándose más o menos la luz a su fuente primera; llegando a unirse con ella hasta ser una con ella, en lo que ya dijimos es la primera imagen y por lo tanto la madre de cualquier forma o figura, o quedando atrapada más o menos rápidamente por una nueva membrana de sombra que reproduzca el proceso ya descrito; proceso que se repetirá tantas veces como sea necesario hasta que la luz vuelva al lugar que le es propio, es decir: a su origen.

Hay que decir que la luz mantiene por siempre la memoria del origen; que el origen es eternamente presente y que se renueva en ella constantemente. Las formas, que de la luz aparecen, llevan grabado en sus corazones la nostalgia y el anhelo del origen; pues, al fin y al cabo, el origen es lo único que vive en ellas, es lo único vivo en ellas.

Este anhelo por la vida se traduce en dos tipos de movimiento: uno absorbente, denso y pesado, que tiende a la acumulación y construcción de estructuras cada vez más complejas para retener y aprovechar al máximo la luz capturada; y otro reflexivo, leve y sutil, que tiende a ordenar y simplificar cada vez más estas estructuras a fin de que la luz manteniendo su brillo y esplendor ilumine hasta los puntos más recónditos de dichas estructuras.

Ambos movimientos constituyen las dos direcciones de un mismo eje; cuyo cenit es una luz fulgurante que ha quemado la sombra, y su nadir una sombra densa y opaca que ha oscurecido la luz.

Ambos extremos se combinan en diferentes proporciones, generando seres que se transforman desdoblándose, reproduciéndose y alimentándose entre sí, dando lugar a un gran árbol formado por innumerables ramas o linajes que se extienden mejorando y potenciando diferentes facetas o cualidades de la mezcla de la cual provienen.

Estas bulliciosas e incesantes transformaciones se despliegan en todas direcciones configurando una gran esfera en movimiento constante, que renueva incansablemente los procesos que la crean y los repite incontables veces para construir de este modo nuevas y más grandes figuras que recrean hasta el infinito los pasos hasta aquí descritos.

La emoción surge en el ser humano cuando éste toma conciencia de sí y de su relación con todo lo demás; fruto de esta emoción comienza a brotar de él una lágrima. Lágrima que le muestra todo como imagen y espejo; lágrima que cae sobre su pecho y disuelve su forma, desandando paso a paso el hilo constante de imágenes que lo conecta con el agua más pura, con la primera imagen; con La luz que nos dio a luz.

Desentrañando imagen a imagen todas sus imágenes, entra en comprensión de todo su ser. Se hace uno con todo, y se hace uno con nada. Se desvanece por completo, y es ser en el corazón eterno del ser.¹

¹ Notas extraídas del cuaderno de campo del autor, intuiciones de trabajo en el año 2002.

La vivencia precede a esta investigación, el pensamiento surge de los procesos de creación y contemplación. La palabra busca afianzar intuiciones de trabajo, que en su momento fueron también imaginadas en proyectos creativos. Algunas de las imágenes que dan cuerpo a las intuiciones de trabajo se mostrarán acompañando las partes finales de los capítulos a los que iluminaron. Las imágenes entonces y las palabras ahora son para mí un instrumento de conexión con la vivencia; en ese sentido, ni unas ni otras están acabadas, sino en proceso de vivificación. No se refieren a sí mismas ni son el foco de atención del trabajo, pretenden ser una sintonización con el fenómeno imaginal, una disposición y una entrega al sentido vivo de lo creativo. La epifanía es la sorpresa, es lo vivo y lo cambiante, lo inesperado, el núcleo mismo de lo viviente, en la imagen, en la palabra, en el pensamiento y en cualquier faceta creativa de lo vivo.

No es un pensamiento puro, no es abstracción de lo pensado, separado y sin cuerpo, sino que es el pesarse de una corporalidad de lo imaginado. Lo imaginado es el encuentro con lo vivido la contemplación de lo vívido encarnada en imagen visible, nunca como ficción o *phasma*, no como espectáculo de apariencias vagas sino como carnalidad del encuentro.



Fig.0-2 de la serie *Material sensible*
Ramón Casanova, 2003-2009
Ilfochrome, 40x40 cm.

Introducción



Fig.1-01 Ramón Casanova (2003) *Material sensible*. Ilfochrome 30 x 40 cm.

Asombro del aparecer

Como artista, como creador, como fotógrafo y como docente, lo que me atrae y cautiva es el asombro que siento cuando una imagen hace su aparición. Sea ésta un trazo o pincelada sobre el papel en blanco; sea un modelado que se configura acumulando pulsión y presión del escultor a base de sobreponer contactos sobre la materia, o sea la sublimación de la imagen latente durante el revelado en el laboratorio fotográfico.

Me fascina desde niño la naturalidad con la que los fenómenos se encadenan dando lugar a ciclos, crecimientos, desplazamientos, y manifestándose en pequeñas cosas o grandes procesos. Lo que me maravilla de, por ejemplo, una brizna de hierba no es su forma o su figura sino sobretudo el hecho de que esa forma exista, de que se haya conformado paulatinamente convirtiéndose en la evidencia tangible de un proceso mucho más sutil y absolutamente más real. Por eso pienso que la verdad de la fotografía no es el registro de la brizna de hierba, sino todo lo que se evidencia con ella y que se hace evidente en mí, en esa comunión de procesos que concurren en una imagen.

Esa verdad de la fotografía me ha permitido acercarme sigilosamente al misterio de la aparición de las imágenes. Durante años he experimentado cómo, gracias al fenómeno fotográfico, puedo obtener registros de la realidad y cómo estos registros establecen conexiones entre realidades o estados exteriores e interiores. De modo que he descubierto que lo que ve el fotógrafo, y por extensión lo que cualquiera puede ver, es aquello que está en disposición de ver: aquellos enfoques de la realidad que por un motivo u otro le devuelven la mirada.

El estado de receptividad que el proceso fotográfico exige predispone a la consecución de una verdadera contemplación. Para la Grecia clásica esa contemplación era la *Theoria*, en su penetrante sentido de participación y comprensión. Este

es el sentido teórico que nosotros hemos experimentado, y que hemos querido transmitir en este estudio. La contemplación, es decir, esa participación, se establece por una fuerte empatía que disuelve las distancias a ambos lados de la cámara y dota a la visión de un sentido trascendente. En este punto, las preguntas adquieren una nueva perspectiva, en la que la relación entre sujeto y objeto fotográficos cede protagonismo al asombro y a la emoción frente al fenómeno puro de la epifanía de la imagen.

Las imágenes se presentan como evidencias del fenómeno que las ha creado y se convierten en las huellas de un contacto. Las imágenes mantienen el contacto con su origen y guardan el relato de su génesis. A través de la imagen, tanto el fotógrafo como el espectador, pueden restablecer un contacto real con el fenómeno creativo. Y pueden también remontar el relato que la fotografía les ofrece, hasta llegar a su punto germinal y acceder a un génesis común y compartido.

El fotógrafo deviene un receptor del mensaje de luz, con la tarea de consolidar un sentido, preguntarse sobre ese sentido, ampliarlo, conocer y dar a conocer a través de él.

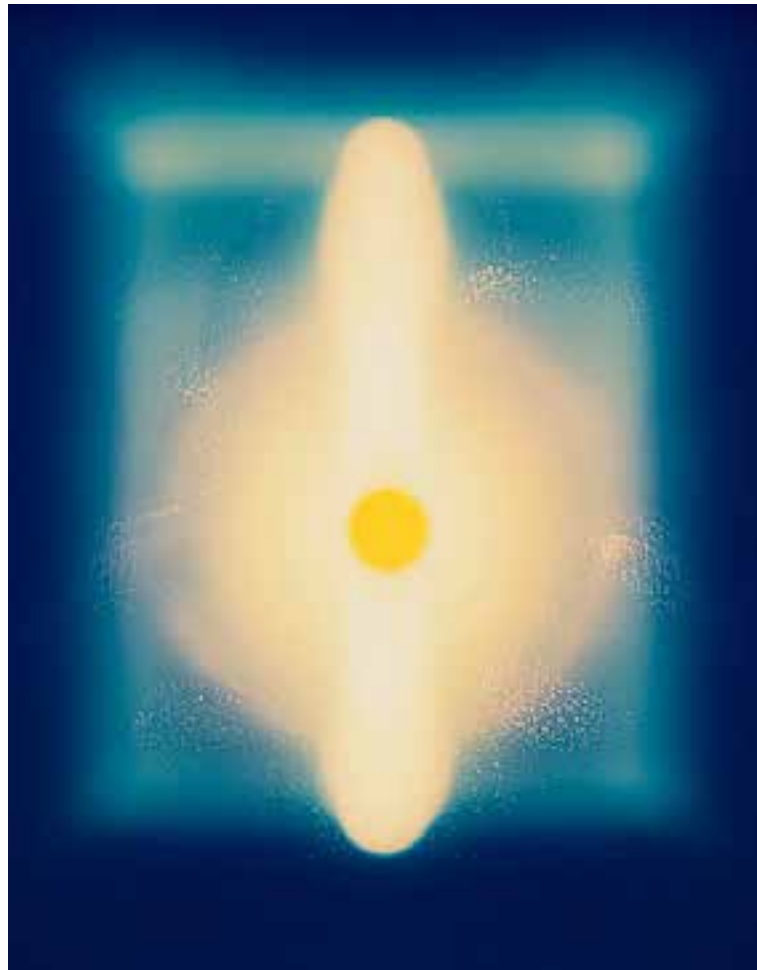
Asumiendo que la creación es una pulsión constante, el artista participa de ella canalizándola, registrándola y decodificándola. Si esta canalización de la fuerza creativa a través de los procesos del arte se hace siempre más o menos evidente, es en la fotografía donde el artista se ha de verse necesariamente como un facilitador. El fotógrafo facilita con sus operaciones y disposiciones que la pulsión lumínica llegue a tomar cuerpo en el material sensible, permitiendo de este modo la generación de su propia in-formación.

Como creador y como docente, he compartido muchas conversaciones y lecturas sobre el arte; y, después de numerosos cursos vinculados a diferentes disciplinas y procedimientos técnicos, he ido forjando sólidamente la idea de que lo realmente importante en la docencia del arte es acaso propiciar la transmisión de la emoción de crear o, mejor expresado, la conmoción de participar en el flujo de lo creativo.

Es por esto que sostenemos que lo importante de una investigación sobre arte no radica en la acumulación de

Fig.1-02 Christopher Giglio (2002). *Untitled, (ref.#02-005)*. De la serie Cathode Rayograms. Fujiflex type C print. 152,4 x 121,9 cm.

Los fotogramas ampliados de Giglio han sido generados por la exposición de papel fotosensible en al momento de encendido de un aparato de televisión de tubo.



informaciones sobre un tema determinado, ni las simples experimentaciones de los procedimientos técnicos, sino sobretodo ser capaz de transferir al estudio la conmoción que los procedimientos o, más bien los procesos del arte, han generado en nosotros: Iniciarse en la epifanía de la imagen.

De ahí las preguntas ¿Cuál es el misterio de esa aparición?, ¿cuántos elementos y factores confluyen en cada aparecer? y ¿cómo conspiran para que se dé esa aparición, esa epifanía?

Todo lo dicho nos obliga a una profunda indagación que es la que motiva el presente proyecto, y que tiene como objetivo principal la reivindicación del momento germinal de las imágenes. El momento germinal es a la vez el más poderoso y

el más frágil lapso del evento fotográfico: el momento en que la imagen se aparece, y todos los instantes en los que, por la inestabilidad de su permanencia material, se comporta para nosotros como un desencadenante vivencial y un umbral real de comunicación.

En un deliciosa respuesta ante la pregunta por la creación, Chantall Maillard (1951) se apropia de las características del caracol para hacernos llegar las delicadas magnitudes que el poema pone en juego, a fin de ocultar o revelar su voz. “El caracol es uno, también con su concha; crece con ella, al mismo tiempo, al mismo ritmo. La construye al tiempo que se construye a sí mismo. Y se refugia en ella, se refugia en sí mismo en tiempos de sequía, sellando el orificio para preservarse, para preservar la humedad que necesita para seguir vivo hasta que las condiciones sean adecuadas.”¹

El caracol se refugia en su forma y la sella para preservar un hábitat. Así sentimos nosotros que se ha estimado tratar a las imágenes, sellándolas quizás involuntariamente; instituidas en formas persistentes e inmovilizadas, arqueologías de lo que la imagen quizás sea. Sin embargo, creemos como Maillard, sostenemos y demostraremos en este estudio que tras las inmovilizaciones subyace la humedad original que mantiene emocionada la imagen y que, debidamente tratada, revive con nosotros un acceso al acontecimiento puro del germinar. “[...] la baba del caracol: la traza brillante, sendas luminosas dejadas por un ser pequeño, insignificante. Trazas de luz sobre la piel. Superficie estriada, No surcos, no hendiduras, no heridas, sino trazas, vías, accesos para el acontecer. [...] Más pequeño que el erizo, inadvertido, sin pretensiones, el caracol pasa sin defenderse. Transita. En la mano, apenas sentimos una ligera humedad que luego cristaliza.”²



Fig.1-03 Alfred Stieglitz (1926) *Equivalent 1926*. Gelatina de plata 11,9 x 9,1 cm.

En el reverso de algunos de sus equivalencias, Stieglitz escribió “all ways up”.

1 Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poética*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, p. 37-38.

2 Ibíd., p. 37-39.

Objetivo

Nuestro objetivo no ha sido realizar es un estudio de la visión, ni un tratado de óptica, sino establecer la contemplación, *theoria*, de una visión desde el interior del proceso fotográfico, en la comunión de cámara y fotógrafo como núcleo y unidad de percepción.

Empezando a observar la imagen desde donde no hay imagen, desde la imagen latente original. Experimentando la luz desde la imagen interior de la cámara donde la magia del contacto y el misterio de la aparición se hacen tangibles, palpables, en un cuerpo de evidencia que llamamos fotografía.

Dicha contemplación establece la teoría como experiencia empírica, desde el núcleo como revelador y revelación, y no como un mero juego de espejos, una especulación. Identificar, definir y jerarquizar los elementos fundamentales de la epifanía penetrando en el lugar de la transubstanciación, recorriendo todas las extensiones de ese campo de confluencias, y observar cuánticamente, es decir, considerando todo aquello que se modifica a consecuencia de mi propia observación, qué ocurre fenomenológicamente con todo en ese *quantum* de creación.

Ha sido nuestra intención rescatar a la fotografía del estricto ámbito fotográfico con el objetivo es redescubrir su esencia arraigada en un sentido epifánico de la imagen. Para ello la investigación ha desgranado la *techné* fotográfica, es decir, las sucesivas operaciones que se ponen en juego durante el proceso de generación de una fotografía.

El proceso fotográfico es especialmente rico en aproximaciones al fenómeno epifánico. Además las operaciones que confluyen en el proceso, actores y acciones, sus disposiciones y sensibilidades, han ido adquiriendo una exuberante terminología epifánica que pone de manifiesto su carácter transformador y su capacidad trascendente. Por todo ello creemos que la práctica

de la fotografía es una estructura idónea para establecer una serie de correlatos y correspondencias que permitan constituir un paradigma creativo.

La investigación se nutre también del relato que otros creadores y fotógrafos han hecho a partir de similares experiencias y aproximaciones particulares, con lecturas del fenómeno fotográfico desde un punto de vista interno, y realizando el trasvase de los conceptos internos a los externos y viceversa.

El objetivo ha sido poner los procesos en contacto para preguntarnos sobre su correspondencia, con la convicción de que la correspondencia es absoluta.

De correspondencias sucesivas podremos establecer un paradigma.

Posicionamiento

La locura del cuerpo

¿Acaso puede el arte ser objetivo? ¿Es el artista un objeto?
¿Podemos separar el sujeto que cree y crea de todo aquello que pueda sentir o conocer? ¿Podemos defender la existencia de una verdadera distancia entre lo que conoce y lo que es conocido?
¿Existe un objeto de conocimiento?

Nosotros afirmamos que la práctica artística se sostiene precisamente en la capacidad de tránsito entre lo objetivo y lo vivo. Definiremos ese tránsito en diferentes capítulos de esta obra, de momento definámoslo como el umbral extendido de la epifanía, todo aquello que sucede entre el asombro y el encuentro. Merleau-Ponty propone el tropo Quiasmo para resolver la nomenclatura de este espacio simultáneo de tránsito y continuidad entre dos entidades. “El quiasmo no es solo intercambio yo-otro (los mensajes que recibe me llegan a mí, los mensajes que recibo le llegan a él), es también intercambio entre yo y el cuerpo «objetivo», entre el percipiente y lo percibido: lo que empieza como cosa acaba como estado de conciencia de la cosa, lo que empieza como «estado de conciencia» acaba como cosa. v/ No se puede dar cuenta de este doble «quiasmo» con el corte Para Sí y el En Sí. Hace falta una relación con el Ser que se haga dentro del Ser.”³

El sujeto que crea, crece y conoce mediante la subjetivación a la que somete a los objetos de su entorno. En el momento de la génesis toda distancia entre el sujeto creativo y su entorno se diluye y ambos son incorporados como agentes en la acción o la potencia de generar, brotar, conectar, procrear. Sujeto y entorno se articulan e integran en un nuevo ente agente, a modo de un gran organismo que actúa, que se mueve fluidamente, se emociona (*emoñio*) y, mediante la acción, amplía las identidades iniciales y las cohesiona en una nueva realidad incluyente y trascendente.

3 Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, p.261

En el acto creativo, los elementos previamente diferenciados en identidades separadas se articulan como órganos en una red de conexiones que, en el mismo acto de encontrarse, se auto-generan, producen y re-producen. Tal es así que podríamos contemplar el campo de la creación, incluyendo los diferentes actores implicados y sus acciones en relación, del mismo modo que haríamos con un sistema vivo. No habría de bastar la mera descripción correlativa de eventos a la que a menudo los estudios académicos lo reducen, puesto que por muy pormenorizadas que estas descripciones sean, olvidan siempre el factor principal, el de considerar el objeto de estudio como un sujeto que está vivo, que es autónomo y que, cuando nos decidimos a estudiarlo, nos devuelve la mirada.

Afirmamos que más allá de los objetos que se expresan desprendiéndose como indicios de la actividad creadora (las denominadas obras de arte), su posterior intercambio y puesta en valor en el mercado como objetos del arte, el arte es el enfrentamiento constante del artista contra todo lo objetivo. Y, más allá, afirmamos que no existe en el encuentro artístico ningún elemento objetivo, sino más bien una tendencia perpetua de todos los elementos que participan en la acción creativa a estructurarse en torno a la constitución de un ente vivo que trascienda la inercia de lo objetual. La cohesión de esta estructura permite acceder a la fuente de lo creativo.

Hablamos aquí de lo creativo como un ente vivo con capacidad para auto-generarse y re-producirse *ad infinitum*. Consideramos que esta autogeneración se re-presenta ante nosotros en los momentos centrales del acto creativo, en lo que nosotros hemos llamado epifanías, que son aquellos núcleos de maravillamiento que mantienen al artista entregado carnalmente al proceso. En lo que es, de lleno, un enamoramiento. María Zambrano califica este enamoramiento como una “locura del cuerpo” y el amor como la voluntad de la carne por redimirse de la dispersión en la que vive, un anhelo de unión a través del cual llega el conocimiento. Y añade: “El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña.”⁴

4 Mística y Poesía. (2001). en M. Zambrano, *Filosofía y poesía* (pp. 47–73). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Así habremos de estudiar los productos del arte, como partícipes de un proceso vital que, si cuenta con nuestra implicación, se re-presenta ante nosotros. Sin embargo, demasiado a menudo se exige al estudioso un distanciamiento precavido, un fijarse en los productos en tanto que objetos finales acabados y solidificados. Esto es una oposición al sentido mismo de las obras, pues ellas son el resultado de una serie de acciones particulares en las que el agente creativo se ha manifestado; y las consideramos obras precisamente porque han activado en los objetos la posibilidad de sucesivas manifestaciones de su “locura del cuerpo”. Mantienen activada la emergencia de la epifanía.

Magma interno de la imagen

Nosotros sostenemos que el arte es siempre un encuentro transformador, en el cual los objetos se recrean, se vivifican, mediante la reintegración en la acción creativa. En esta acción del encuentro se da necesariamente una desubicación de los agentes que participan de él; es una expansión del ente creador que recordemos se presentaba inicialmente como sujeto y objeto de conocimiento, hasta reconocerse más allá de su cuerpo y materia. En la reflexión del sujeto ante el papel en blanco, ante la materia informe, ante el caos inicial, el agente produce un nuevo orden, un cosmos que se sobrepone a la entropía inercial de la materia en reposo, equilibrada, suspendida. Y para que ese nuevo orden vivo tome forma el creador da, es decir, ofrece y entrega, su propio cuerpo. Se descorporifica para participar de un ente mayor.

Existe, pues, por parte del artista una voluntad de reflejarse, de dar a luz a su figura, de ir conformándose con lo que hace y encuentra. Y no hay nada que permita medir o fijar el éxito de su acción objetivamente, como lo haríamos con un objeto, pues ese éxito se muestra tan sólo en la interioridad de la acción. No se puede pensar o medir sino que se ha de participar íntimamente en el encuentro para conocerlo, se ha de entregar la totalidad del cuerpo al impulso del agente realizado y realizador. El éxito se encuentra en el núcleo del evento, en el momento epifánico en que el cuerpo inicialmente entregado se desvanece para dar paso a la manifestación de ese nuevo ente conjugado, que se muestra como un amplio organismo

supracorpóreo, donde los diferentes elementos, una vez despojados de sus prefiguraciones, se condensan como una realidad cambiante, ampliada y sin extensión definida; ésta es la realidad de la imagen epifánica, núcleo de la creación y motivación de este estudio.

En un re-posicionamiento entre lo interno y lo externo. Las formas externas, que delimitaban los sujetos y objetos de la acción, y que definían su identidad separada de *lo otro*, se funden en el magma interno de la imagen epifánica. No hay mediación en este encuentro, no hay pensamiento, no hay traducción ni fijación; tan sólo movimiento, vibración, brisa. Y emoción, el magma de la imagen epifánica está constituido por la emoción de este encuentro. A mayor intensidad de encuentro mayor potencial disponen los corpúsculos iniciales para fundirse en una estructura de consistencia gelatinosa que hace las veces de simiente para las imágenes. Modifica y reconstituye la imagen del artista. Amplía, enfoca, y proyecta múltiples perspectivas y disposiciones que la imagen fundamental, la imagen epifánica, fuente de las imágenes, puede tomar. Da así lugar a las imágenes del arte; esas condensaciones de sentido que restan como evidencia, depósito y rastro de la vivencia emocionante que el artista ha disfrutado.

Esta gelatina conformada en la vivencia epifánica de la imagen, núcleo de la experiencia artística, se corresponde efectivamente a lo que en los procesos humanos llamamos lágrima. Y ésta a su vez, tal como desarrollaremos más adelante, a lo que en los procesos fotográficos denominamos lente. Valga decir por el momento que esta lente amplía y extiende la realidad en base a la transmisión de la información (las formas, los cuerpos) contenida en el flujo ondulatorio de la luz.

La realidad es aquí el extenso campo de probabilidades de ser que los agentes tienen en el flujo lumínico de interconexiones e interrelaciones de la imagen. El artista se realiza en la vivencia, en la experiencia vívida de ser y aparecerse electivamente como cuerpo o bien como flujo luminoso de lo real. Es en esta doble capacidad de ser que el artista configura su realidad. Mediante sus actos, realiza un nuevo ser, y se realiza, pues realizarse, hacerse real, es hacerse a uno mismo por medio de propias acciones y disposiciones.

Euritmia

He aquí la euritmia del arte, en la buena disposición del artista para la dilatación y contracción del ser, que expresaremos ahora mediante la duplicidad de los estados de la materia, onda-partícula, descritos por la mecánica cuántica⁵. El artista cede su particularidad al flujo ondulatorio, desprendiendo su cuerpo, y por lo tanto su identidad separada, para la fusión con otros cuerpos; conformándose así en una realidad vibracional. El artista amplía su realidad en la sintonía de vibración con lo que antes, en su aspecto corporal, eran otras particularidades y ahora, en su aspecto ondulatorio, convienen junto a él en un ente integrador, en un flujo rítmico de conocimiento. El artista se redefine en la comunicación, o más bien, en la común-unió n con esas otras particularidades. Amplifica su identidad en la sintonía y adquiere la capacidad de transmutar y transmitir sus formas.

En el estado de vibración se genera el encuentro entre lo diferente; las particularidades separadas se funden e identifican en una realidad fluyente. Esta conmoción (común-movimiento) posibilita el intercambio y la transformación de los estadios o elementos iniciales que concuerdan en ella.

El reconocimiento en esta realidad provoca en el artista una intensa emoción, y esta emoción, contraria a cualquier intento de objetivación, constituye el epicentro de la vivencia creativa, aunando además las dos pulsiones vitales que fundamentan el arte como una práctica transformadora. Veamos.

Por un lado esta emoción representa la disposición del artista a desplazarse, a moverse, a desperezarse de su forma para a-tender a una nueva configuración de la realidad. Pensemos en el comportamiento de nuestro cuerpo cuando algo nos sorprende y emociona; inmovilizados, con todos nuestros músculos relajados y, lo más importante, los ojos y la boca muy abiertos, las pupilas dilatadas. Todo nuestro ser parece dispuesto a la percepción, en trance, en tránsito a una nueva realidad.

Por otro lado esa emoción implica toda una serie de conmociones somáticas que provocan la condensación de lo apercebido. Imaginemos los efectos de ser atravesados por

5 La propia óptica aplicada al estudio de la fotografía incluye ya tres variantes de estudio para explicar el comportamiento de la luz en los diferentes fenómenos implicados en el proceso de captura de la imagen. La “óptica física” la estudia partiendo del supuesto de que la luz se comporta como una onda, y permite explicar fenómenos como la difracción, la interferencia y la polarización. La “óptica geométrica” asume la idea de los rayos de luz, que se propaga en línea recta siguiendo una direccionalidad perpendicular al “frente de onda”; esto permite prever sus cambios de dirección en base a fenómenos como la reflexión y la refracción. La “óptica cuántica” presupone que la luz está compuesta por fotones, cuántos de energía que actúan particularmente en la materia, estudiando de este modo los efectos de absorción o emisión de luz por parte de la materia sensible. [Fundamento de la luz y la visión. (2002). In R. E. Jacobson, S. F. Ray, G. G. Attridge, & N. R. Axford, *Manual de fotografía: fotografía en imagen digital* (9th ed.). Barcelona: Omega.]

una corriente eléctrica o de encontrarnos en un campo de electricidad estática. Una especie de sensación táctil, como de captación o recogimiento, que se presenta en el estremecimiento del cuerpo; la piel de gallina, el vello de punta, son síntomas y efectos de la vibración en nuestro cuerpo; gestos o rastros del encuentro en el replegamiento de la materia.

La emoción es pues la intensa apertura del yo a la experiencia de la realidad, y es asimismo la incorporación en el yo de las sucesivas condensaciones de la vivencia. Es imposible profundizar en el proceso creativo desdeñando esta realidad vital, y el mismo intento de describirlo compartimentadamente, refiriéndose a los objetos, a los productos, a los efectos acabados, del fenómeno creativo, produce aproximaciones superficiales, y por lo tanto desdeñables. El estudio pretendidamente objetivo de lo creativo, ese que se da eludiendo el fundamento vital, produce necesariamente el parto de criaturas muertas antes de nacer. Se puede medir las partes de un cadáver, se pueden estudiar sus proporciones aparentemente ordenadas y deducir los vestigios de una vida pasada.⁶ Pero nunca podremos reconocernos en su mirada, y jamás recompensará nuestras atenciones con una tierna sonrisa. Mortajas o abluciones.

Encuentro carnal

Se ha de dar un difícil equilibrio en la formalización de una investigación en el contexto de las Bellas Artes. Por un lado, se espera de un estudio universitario un alto rigor académico, un firme apalabramiento de la experiencia y la exposición de un mapa convincente de aproximaciones a la realidad. Y por otro lado esto debe hacerse sin renunciar al núcleo de lo creativo, que se encuentra como hemos apuntado anteriormente, en el territorio de lo vital y al cual sólo se puede acceder desprendiéndose de lo objetivo e integrándose a través de lo íntimo.

Debemos, pues, obtener la justa proporción entre la necesidad de encontrar la palabra que consolide y la voluntad de que esa consolidación no se convierta en fijación. Consolidación para poder así hacer transferible y exportable el gesto de un sentido creativo. Fluidéz para no detener la fuente creativa que permite brotar y aparecer a las palabras y, en las palabras y tras ellas,

6 Goethe lo explica así: “[...]han intentado capturar la belleza como si fuera una mariposa clavada con su alfiler, inmóvil, para el observador curioso. Lo han conseguido. Pero eso es como la caza de mariposas; el pobre animal palpita en la red y batiéndose pierde sus más bellos colores; aunque se pudiera atrapar intacto, sería para acabar con él atravesándolo con un alfiler, rígido y sin vida. El cadáver no es la totalidad del animal, hay algo más que forma parte, y parte principal, en este caso como en cualquier otro, la parte principal entre las principales: la vida [...]” [carta de Goethe a Hetzler el 14 de julio de 1770. Recogido en Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, p.18]

todo aquello a lo que las palabras se refieren. Buscamos que el sentido que se manifiesta en la palabra se mantenga en su ritmo creativo; perviviendo e intensificándose aún en el proceso de nombrarlo y pronunciarlo.

Las palabras y los mapas son siempre fijaciones o traducciones de un estadio primordial. Por eso los niños exigen cada noche la lectura de su cuento favorito; aunque lo tengan absolutamente memorizado y acechen a la expectativa de un distanciamiento respecto al relato original; quieren sentir el relato vibrando de nuevo en la voz, sentir como se entregan los cuerpos de las palabras al flujo vibrante, y vivificante, de lo sonoro. La palabra escrita vuelve en sí al pronunciarse. La memoria despierta de su letargo, cuando la hacemos participar de la vibración de la palabra. La memoria se torna recuerdo, lo volvemos a pasar por el compás latente del corazón.⁷ Asumámoslo, es la vibración de la palabra lo que vivifica y da latido, no el signo con el que pretendemos contenerla.

A veces, sin embargo, en el esfuerzo de traducción de lo misterioso que uno siente en el acto de crear, se tiende tanto hacia formas verbales inteligibles que éstas, en vez de hacer compatible el misterio y la magia de lo creativo, se tornan externas. Y el sentido, aunque quizás aquí muy bien ordenado, se petrifica irremediablemente, inmovilizando el flujo generatriz que ha dado origen y lugar a la posibilidad de las dichas solideces. Vano intento y parricidio.

En el modo de afrontar esta problemática no pocos humanistas académicos han tenido la debilidad de sentirse acomplexados ante el paradigma científico de análisis de la realidad; afrontando en consecuencia sus estudios de modo compartimentado y a menudo desde un estricto materialismo. Fragmentan el fenómeno de estudio en partes accesibles para el análisis, y obvian, en aras de una pretendida objetividad, el imprescindible papel del sujeto en el proceso; como si pudiera darse observación sin la participación del observador.

La realidad no se da en el análisis de los efectos materiales sino en la síntesis de los elementos que concurren en el encuentro carnal con lo real. En esto la concepción materialista desarrollada por la física clásica (o su modo de abordar

7 Algunos autores distinguen entre memoria y recuerdo. Memoria (*gedächtnis*) es la tipología de archivo para las imágenes usada por nuestro cuerpo; y el recuerdo (*erinnerung*) es aquel conjunto de imágenes producidas por nuestro cuerpo. Del algún modo, el recuerdo vivifica la memoria, la anima y le da un nuevo cuerpo. “El yo pasado, lo que ayer sentimos y pensamos vivo, perdura en una existencia subterránea del espíritu. Basta con que nos desentendamos de la urgente actualidad para que ascienda a flor de alma todo ese pasado nuestro y se ponga de nuevo a resonar. Con una palabra de bellos contornos etimológicos decimos que lo recordamos —esto es, que lo volvemos a pasar por el estuario de nuestro corazón—. Dante diría per *il lago del cor*” [José Ortega y Gasset: *El espectador*, II, *‘Azorín: primores de lo vulgar’*]. Coincidimos con Belting en que el lenguaje hablado está ligado al cuerpo mientras que el escrito se desentiende de él. (Belting, 2007, p.35s) Siendo que muchos estudios asocian la incapacidad para recordar un nombre porque ese nombre no ha sido asociado a un cuerpo vivo, o que recordamos lo que habíamos venido a hacer a la nevera cuando regresamos al salón o a aquel espacio donde la intención de ir tomó cuerpo. [Radvansky, G., Krawietz, S., and Tamplin, A. (2011). *Walking through doorways causes forgetting: Further explorations*. The Quarterly Journal of Experimental Psychology, 64 (8), 1632-1645] La corporalidad representa para nosotros lo extático, es decir, lo opuesto a lo estático, en un equilibrio inestable de encuentros y revelaciones que mantienen vivas las imágenes.

la materia) esta ampliamente cuestionada por los propios científicos. Algunos planteamientos científicos, encabezados por la relatividad y la física cuántica, han expresado ya la imposibilidad del pensamiento científico clásico para obtener un conocimiento profundo de la realidad. Certifican su dificultad para acceder a las parcelas del saber que realmente nos interesan y que, para nosotros artistas, humanistas, constituyen el meollo de lo real. Edwin Schrödinger (1887-1961) lo expresa así en su libro “La Naturaleza y los griegos”:

“Inadvertidamente el pensador [el científico] se retrotrae al papel de observador externo. Esto facilita mucho la tarea. Pero deja huecos, enormes lagunas; conduce a paradojas y antinomias cada vez que, ignorando la renuncia inicial, uno intenta hallarse a sí mismo en el marco descrito, situar de nuevo en él su propio pensamiento y su intelección sensible.

[...] Tanto *el mundo real que nos rodea como nosotros mismos*, es decir, nuestras mentes, proceden del mismo material de construcción, los dos consistimos en los mismos ladrillos, por así decir, sólo que acomodados en distinto orden –percepciones sensibles, imágenes anímicas, imaginación, pensamiento—. Es preciso, por supuesto, un mínimo de reflexión, pero entonces uno fácilmente cae en la cuenta de que la materia está compuesta exclusivamente de estos elementos. Más aún: imaginación y pensamiento juegan un papel cada vez más importante (frente a la cruda percepción sensorial), bajo forma de ciencia, conocimiento de la naturaleza, progreso.

Lo que sucede es lo siguiente. Podemos pensar en estos elementos –permítaseme llamarlos así– bien como constituyentes de la mente, la propia mente de cada uno, bien como integrantes del mundo material. Pero no podemos, o podemos sólo con enorme dificultad, pensar ambas cosas al mismo tiempo. Para pasar del aspecto-mente al aspecto-materia, o viceversa, tenemos, por así decir, que tomar los elementos y colocarlos juntos de nuevo en un orden enteramente diferente. [...]

[...] Esta es la razón por la que creo cierto que yo verdaderamente desconecto mi mente cuando construyo el mundo real a mi alrededor, sin darme cuenta de que estoy

- 8 Schrodinger, E. (1997). *La Naturaleza y Los Griegos*. Barcelona: Tusquets Editor, pp.122-125
- 9 Schrödinger, E. (1992). Mente y materia: conferencias Turner, leídas en el Trinity College, Cambridge, en Octubre de 1956. Barcelona: Tusquets. p. 68
- 10 El propio Schrödinguer lo expresa así en su libro Qué es la vida: “La conciencia nunca ha sido experimentada en plural, sino sólo en singular. Hasta en los casos patológicos de conciencia desdoblada o doble personalidad, las dos personas alternan; nunca se manifiestan simultáneamente. En sueños, desempeñamos varios papeles al mismo tiempo, pero no de forma indistinta: nosotros somos uno de ellos; en él, actuamos y hablamos de manera directa, mientras que a menudo esperamos con ansia la contestación de otra persona, sin darnos cuenta de que somos nosotros los que dominamos sus movimientos y su lenguaje tanto como el nuestro propio. ¿Cómo puede entonces formarse la idea de pluralidad (a la que con tanta energía se oponen los escritores Upanisad)? La conciencia se encuentra en íntima conexión con el estado físico de una región limitada de materia, el cuerpo, del cual depende. (Considérense los cambios de la mente durante el desarrollo de cuerpo, como la pubertad, el envejecimiento, la decrepitud, o bien los efectos de la fiebre, la intoxicación, la narcosis, las lesiones del cerebro, etcétera.) Ahora bien, existe una gran cantidad de cuerpos similares. Por lo tanto, la pluralización de conciencias o mentes parece ser una hipótesis muy sugestiva. Es probable que la hayan aceptado todos los pueblos simples, al igual que la mayoría de lo filósofos occidentales. Esto conduce casi inmediatamente a la invención de almas, tantas como cuerpos, y al problema de si ellas son mortales como el cuerpo,

desconectando. Y entonces me quedo muy perplejo de que la imagen científica del mundo real sea muy deficiente. Proporciona mucha información factual, pone nuestra experiencia en un orden admirablemente consistente, pero es horriblemente muda acerca de todas y cada una de las cosas que están realmente cerca de nuestro corazón, que realmente nos interesan.”⁸

Estas afirmaciones ponen de manifiesto la incongruencia de fundamentar un acercamiento a lo real, o incluso de intentar trazar un mapa de situación de la realidad, bajo una estructura de pensamiento que desdeña la participación del observador en aquello que observa. La escisión que comporta un observador externo a la realidad es evidente, sin posibilidad de interacción cómo podemos preguntarnos sobre lo que sentimos o soñamos, sobre nuestro origen, el origen de lo que tocamos, de lo que olemos o saboreamos. Cómo podremos enfrentar lo creativo si no podemos ser parte de lo creado. Es clara la situación a la que esta tesitura aboca: un mundo cosificado, fragmentado y sin cohesión. La distancia pretendidamente neutra que el observador toma en su observación de lo real convierte todo aquello observado en una cosa inerte y sin existencia. El mismo Schrödinger insistente nos explica que el mundo nos es dado de una sola vez y que no hay barreras entre lo percibido y lo existente, el sujeto y el objeto, mi mente y el mundo:

“Mi mente y el mundo están compuestos por los mismos elementos. Lo mismo ocurre para todas las mentes y sus respectivos mundos, a pesar de la insondable abundancia de interacciones mutuas. El mundo me es dado de una sola vez: no uno existente y otro percibido. Sujeto y objeto son una sola cosa. Y no podemos decir que la barrera que los separa se ha roto como consecuencia de la experiencia reciente de la física, porque esa barrera no existe.”⁹

e da de una sola vez¹⁰. No podemos concebir el ser de algo que no existiera en relación a nosotros, de algo que nosotros no seamos de algún modo. Sí, podemos desde nuestro ser utilizar la deducción lógica para concluir la distancia, o establecer descripciones detalladas de las cosas; pero incluso en la más distante hemos de expresar nuestro ser sobre aquello que observamos. Sabemos que algo es porque somos

con él, porque extendemos nuestro ser hasta ello. Concebir es ofrecer una participación de nuestro ser a aquello concebido; dar nuestro ser a algo, para que así ese algo pueda llegar a ser. En esto no caben medias entregas, o se entrega la totalidad del ser o no se ha entregado nada. Queda resumida esta entrega a lo otro, y el retorno correspondiente de lo otro hacia nosotros, en el paradójico aforismo de Juan Ramón Jiménez, “Lo otro y lo uno. / Estar siempre en lo otro es estar siempre en lo uno”¹¹.

El sabor de las imágenes

En definitiva, las cosas son y nosotros con las cosas en la proximidad del co-nacimiento, en la *participatio* de nosotros con lo otro; en nuestro desprendimiento para ser con lo otro, en nuestra incorporación de lo otro siendo en nosotros.

Es precisamente en esta sutil dialéctica de conexión y desconexión (con el mundo y con uno mismo), a la que Schrödinger alude, donde se encuentra el umbral de acceso a lo real. la puesta en acción de esta dialéctica es la base del arte entendido como práctica transformadora. Práctica que, por otro lado, supone la respuesta a los interrogantes ontológicos que el sistema científico plantea; pues nadie cuestiona que la vivencia del arte nos ofrece firmes certezas sobre las cosas que están realmente cerca de nuestro corazón, y que realmente nos interesan. Si la ciencia en su neutralidad “no nos puede decir una palabra acerca de rojo y azul, amargo y dulce, dolor físico y placer físico; no sabe nada de bello y feo, bueno y malo, Dios y eternidad”¹² el arte se ofrece como el territorio que el ser humano dispone para la obtención y expresión de las íntimas evidencias que le reportan sus experiencias vitales.

Tal es la naturaleza del arte, y así lo aproxima Borges cuando dice, en referencia a la filosofía de Berkeley que: “el sabor de la manzana (diría Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma.” Y explicita: “análogamente (diría yo) la poesía está en *el comercio del poema con el lector*, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la *modificación* física que suscita cada lectura.”¹³

- o bien inmortales u capaces de existir por sí mismas. La primera alternativa es desagradable, mientras que la segunda olvida, ignora o niega deliberadamente los hechos en los cuales están basados la hipótesis de la pluralidad. Todavía se han hecho preguntas mucho más estúpidas como ¿tienen alma los animales? Hasta se ha llegado a preguntar si también las mujeres, o sólo los hombres, poseen almas. Tales conclusiones, aunque sólo sean tentativas, deben hacernos sospechosa la hipótesis de la pluralidad, común a todos los credos occidentales oficiales. Pero ¿no nos inclinamos a disparates mucho más grandes si, al descartar supersticiones de los mismos, mantenemos una ingenua idea de la pluralidad de almas, aunque “remediándola” declarando que las almas son perecederas, que serán aniquiladas con los cuerpos respectivos? La única alternativa posible es sencillamente la de atenerse a la experiencia inmediata de que la conciencia es un singular del que se desconoce el plural; que existe una sola cosa y que lo que parece ser una pluralidad no es más que una serie de aspectos diferentes de esa misma cosa, originados por una quimera (la palabra hindú: MAJA). La misma ilusión se produce en una galería de espejos y, en forma análoga, el Gaurisankar y el Monte Everest parecen ser una misma cima vistos desde valles diferentes.” [Schrödinger, E., & Guerrero, R. (2002). ¿Qué es la vida? (6th ed.). Barcelona: Tusquets. pp.135-137]
- 11 Jiménez, J. R. (1999). Unidad. Barcelona: Editorial Seix Barral, p. 27
- 12 Schrodinger, E. (1997) La Naturaleza Y Los Griegos. Barcelona: Tusquets Editor, p.125
- 13 Borges, J. L. (1979). Jorge Luis Borges. Obra poética 1923-1976. Madrid: Alianza Editorial, p.11

Esta modificación física que suscita cada lectura, radica en la antesala de las palabras; no es la palabra, sino el momento previo a ella en que todavía no es palabra e irrumpe ante nosotros. Lo mismo las imágenes, su sabor no está allí con ellas, el sabor no es la imagen. Es en la revelación de las imágenes que su sabor las atraviesa hacia este mundo.

La certeza de que las imágenes son, y nosotros con ellas, está en la emoción del sabor que obtenemos de ellas y, por supuesto, en el hecho de sabernos saboreándolas. Por ello, centramos nuestro estudio en ese espacio que antecede al asentamiento de la imagen, a su advenimiento, su epifanía. Es ahí donde radica su capacidad para actuar como enlace trascendente entre observador y observado, para hacer de bisagra entre el mundo aparente y el mundo original. El instante en el que lo luminoso y la materia sensible entran en contacto, y el instante en que juntos emergen como imagen.

En la epifanía el tiempo se detiene. Desaparece como lo hace el sonido del viento cuando nos dejamos llevar en la corriente natural del aire, nos dejamos ser y somos con el aire. Yendo a la velocidad del aire, y usando al aire como referencia, la distancia, tanto espacial como temporal, deja de existir. El tiempo se detiene y el espacio se dilata.

En la epifanía no solamente se localiza la aparición de una imagen, sino que se encuentra la clavija que da acceso a la aparición de todas las imágenes. Representa el umbral por el que todas las imágenes son dadas a luz y, asimismo, el umbral por el que todas las imágenes pueden ser devueltas a la luz.

Situarse ante el momento epifánico de la imagen se corresponde naturalmente a encontrarse ante la puerta de origen de todo lo real en la imagen. De hecho sostendremos que la epifanía de la imagen constituye en sí misma la estructura de todo lo real. A través de cada epifanía se muestra un destello de la luz indiferenciada original. De la aparición de esos destellos, y del reconocimiento e identificación que efectúan entre sí, va la realidad configurándose, tejiéndose la red de posibilidades de ser que constituye lo real.

“FIESTA

las cosas están echadas;
mas, de pronto, se levantan
y, en procesión alumbrada,
se entran, cantando, en mi alma.”¹⁴

14 Jiménez, J. R. (1999). Unidad. Barcelona: Editorial Seix Barral, p. 49

Relato metodológico

“Tendríamos que poder penetrar en el molde con la arcilla, convertirnos a la vez en molde y arcilla, vivir y sentir su acción común, para poder entender la conformación en sí misma. [...] Lo que nos falta es lo esencial, el centro activo de toda la operación que siempre permanece oculto”¹⁵

Campo de investigación

El término fotografía, del griego *photos-graphos*, define explícitamente la fotografía como el grafismo, entiéndase rastro, huella o dibujo generado por una realidad energética de la que la luz es su acotación visible. “Imágenes dibujadas por aquello que la naturaleza ofrece de más delicado: los rayos luminosos”¹⁶, defendería el propio François Arago en la presentación de la fotografía ante la Academia de las Ciencias.

Fenómenos naturales como la fotosíntesis, proceso mediante el cual las plantas, algas y algunas bacterias captan y utilizan la energía de la luz para transformar la materia inorgánica de su medio externo en materia orgánica que utilizarán para su crecimiento y desarrollo, evidencian la posibilidad de exégesis de la naturaleza como una gran fotografía que se actualiza constantemente.

El universo entero puede ser leído como la manifestación de una primera energía que mediante fuerzas centrífugas y centrípetas, expansiones y gravedades se va enfriando y

15 Simodon, G. (1969). Du mode d’existence des objets techniques. Paris: Aubier-Montaigne, p. 243.

16 Recogido en: Coronado e Hijón, D. (2005). Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 24.

conformando en la materia que da lugar, entre otros, a las estrellas, a los planetas y a los seres vivos que miles de millones de años luz después tomamos conciencia de esa realidad y le damos nombre e imagen.¹⁷

Gran parte de las manifestaciones científicas, religiosas, culturales y sociales del ser humano pueden ser interpretadas desde el fenómeno fotográfico: la adecuación del carácter al clima, la orientación del urbanismo y la arquitectura con respecto a la radiación solar, o la construcción de templos en búsqueda de la iluminación, son solo algunos ejemplos.

Analicemos como ejemplo el asombroso parecido que uno de los misterios de la imaginería religiosa, la anunciación del arcángel Gabriel a la virgen María, mantiene con la fotografía. En ambos se sucede el recogimiento en una cámara de una materia sensible y virgen que mediante la orientación correcta a una realidad sutil es modificada por una luz. La luz fecunda la materia sensible dando lugar a una nueva imagen; imagen que una vez revelada puede ser leída para desentrañar el misterio de su creación y por extensión de cualquier creación.

Desde la experiencia de Nicéphore Niépce en la que se consigue la fijación de la imagen mediante la utilización de la cámara oscura y un procedimiento fotoquímico, toda la imaginería queda fascinada por el procedimiento de esa fijación. A partir de ese momento se especula sobretudo con esa fijación; se escudriña en los modos de perfeccionar la persistencia, y solidificar los mensajes luminosos. Este escenario funda, por un lado, la manifestación más evidente del diálogo productivo entre luz y materia sensible, pero, por el otro, lo hace mediante la apropiación de ese flujo imaginal. Aspira a poseerlo, detenereniéndolo, perpetuándolo en un instante separado. En su propio nacimiento, la fotografía marca una dirección que la distancia paulatinamente de la experiencia epifánica, la experiencia vívida del mensaje luminoso, núcleo de todo el proceso fotográfico.

De su éxito en la campaña perpetuadora, el procedimiento fotográfico se ha ido apropiando del término imagen, y haciéndolo extensivo a sus derivados (léase cine, video



Fig.1-04 William Henri Fox Talbot (1842-43) *Oak Tree in Winter*. Salt paper print, 19 x 23 cm.

17 Juan Luis Moraza lo expresa así: “Entre el big-bang y el big-crunch, lo que sucede es una lenta explosión, una exposición: la materia como un fuego que se consume a sí mismo. En tal flujo de energía, cada cosa es una excitación controlada, una forma o fase del fuego. No es casual que la velocidad de la luz sea el parámetro que cuantifica y cualifica el espacio y el tiempo universal.” Cfr: Moraza, J. L. (1997). Templo portátil. Templo fuego. Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía, (2), p. 113.



Fig.1-05 Étienne Léopold Trouvelot (1888), *Direct electric sparks obtained with a Rumkorff coil or Wimshurst machine*. Estas figuras son también conocidas como “Trouvelot figures”.
18 Las artes plásticas, desde 2003 en el Departament d’Escultura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Las visuales, desde 2005 en el Institut d’Estudis Fotogràfics de Catalunya. Conferencias, congresos y demostraciones del fenómeno de aparición de la imagen en Museos o escuelas de primaria y secundaria.

19 Concordamos con María Zambrano en su análisis del método poético: “La poesía es ametódica, porque lo quiere todo al mismo tiempo. Y porque no puede, ni por un momento, desprenderse de las cosas para sumergirse en el fundamento –en esto se diferencia de la actitud religiosa–. Y porque tampoco puede desprenderse, ni por un instante, del origen, para captar mejor las cosas –ahí se distingue de la filosofía–. Quiere ambas cosas a la vez. No distingue, porque no se decidea elegir, a escindir nada; ni las apariencias, del ser; ni las cosas que son, de sus orígenes; ni su propio ser de allí donde saliera.” Cfr. Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 113.

y recientemente sus evoluciones digitales). De modo que, incluso en el ámbito de las artes visuales, precisamente las visuales, tendemos ya a limitar el uso del vocablo para definir exclusivamente las imágenes bidimensionales derivadas de un procedimiento fotográfico.

Así pues ahora toca revisar de nuevo el término para abrir sus significaciones y estudiar toda su amplitud y complejidad, estableciendo correspondencias con el fenómeno central de la creación visual, que es a nuestro parecer la epifanía de la imagen.

Transcurso imaginal

Esta tesis se inscribió en la facultad de Bellas Artes de Barcelona en el año dos mil tres. Su planteamiento nació dos años antes como una intuición de trabajo, asociada a la idea de *contemplatio*. Esta intuición me ayudaba a explicar el porqué de mis comportamientos y disposiciones ante la imagen, y fue evolucionando hasta localizar una arcadia verdadera en el núcleo del acontecimiento, esto resultó ser los momentos liminares en los que la imagen se aparecía o en los que, en su intangibilidad, me esquivaba.

Desde entonces, ya bajo el epígrafe epifánico, ha ido imprimiéndose como leitmotiv en todas mis investigaciones teóricas, en mis proyectos creativos y, sintetizada o desarrollada, en las diferentes experiencias didácticas en el ámbito de las artes visuales, de las artes plásticas, o en aplicaciones escolares y museísticas.¹⁸

La presente investigación es el resultado de estructurar en una poética inteligible las vivencias epifánicas de estos doce años. Ninguna de las disertaciones teóricas que se expresan en los diferentes capítulos ha dejado de ser vivida previamente como experiencia creativa, corroborada con la lectura de imágenes o textos de otros autores, anteriores o contemporáneos nosotros, y expresada o dialogada de algún modo y contexto académico. El esfuerzo clave en este investigación ha sido por tanto, encontrar el modo de sintetizar experiencias y vivencias que, en los casos más felices, desbordaron la lógica de los textos de análisis de la imagen.¹⁹

En este sentido puedo decir que, previo al desarrollo de cualquier clase de análisis de la imagen, en sus lecturas de identificación o interpretación icónica, semiótica, simbólica o estética, propongo a mis alumnos que intenten habitarla. Considero que habitándola es el mejor modo de comprobar si la imagen es real, si manifiesta un universo propio (una versión de los hechos) o es una fachada inánime. El análisis posterior viene a corroborar, a apalabrar, las experiencias y sensaciones vividas en la imagen, si es que las ha habido. Tampoco hemos de desdeñarlo en la medida nos exorciza de espejismos auto-referenciados.

Pues bien, las imágenes de esta investigación, las visuales y las poéticas o descriptivas, han sido habitadas durante más de una década. Algunas de las intuiciones fueron puestas en práctica en proyectos artísticos que se prolongaron por más de un año, y otras más trasversales han ido apareciendo durante todo este transcurrir. Y si alguna dificultad ha entrañado es el tono y el lenguaje que habíamos de disponer para su apalabramiento.

Hemos constatado que el campo epifánico está mucho más expresado en textos y aproximaciones de los propios autores, (theorein), que en los estudios de los teóricos de la fotografía. Sin embargo, hemos revisado los textos clave más influyentes e incorporado algunas nociones y desarrollos; en algún caso como peldaños sobre los cuales apoyarse y, en otros, como elemento a rebatir.

En el campo de la estética encontramos mucha reflexión sobre la imagen, de la cual nos nutrimos. Especialmente desde la fenomenología de la percepción, con la que concordamos en muchos aspectos, ya que, al abordar el fenómeno de percepción, nos muestra un mismo proceso equivalente con lo fotográfico. Para nosotros la fotografía reproduce el fenómeno de percibir, de modo que ambas situaciones son mutuamente referenciables: al hablar de percepción referenciamos acontecimientos fotográficos y si hablamos de fotografía estamos hablando de una vía del percibir.

Estructura de la investigación

Esta investigación está estructurada en ocho capítulos, incluida esta capitulación introductoria. Cada capítulo está a su vez repartido en un número variable de subcapítulos según la complejidad del tema tratado. Finalmente, cada subcapítulo puede incorporar apartados temáticos dentro de su desarrollo.

El discurso capitular tiene una lectura lineal evidente, y puede ser leída como tal. Sin embargo, en el espíritu de esta investigación, su linealidad se ha vivido como la extracción y disposición temporalizada de un perímetro circular que responde más a la idea de ciclo y retorno. Siguiendo la estructura del fenómeno fotográfico podemos decir que la luz revelada, la revelación de la imagen, es el final del proceso de captación y, por tanto, la última de las epifanías de esa imagen particular. Sin embargo, es a su vez la primera de una serie de epifanías en las que la fotografía resultante se verá envuelta y, además, puede constituir el impulso germinal que lleve al fotógrafo a buscar, comprender y asumir nuevas epifanías.

La lógica que hemos seguido obedece a las intenciones que explicamos a continuación:

En primer lugar, una vez introducidos el posicionamiento, los objetivos y las metodologías de trabajo, desplegamos los conceptos exteriorizados en el título y subtítulo. Para nosotros era importante que se entendieran desde el comienzo las palabras que usamos y también el tipo de relación que nosotros hemos establecido por ellas y para con ellas.

Los términos epifanía, imagen, fotografía, proceso fotográfico, están a menudo asociado a estructuras de pensamiento impermeables. Nuestro trabajo aquí ha sido el de definir los términos expresando su capacidad de expansión y correspondencias. Frente a las diferentes aproximaciones a la imagen *ad extra*, desde correlatos históricos, implicaciones sociales, análisis formales o inducciones estéticas, todas ellas basadas en la lectura de las fijaciones que quedan como resultado de la experiencia fotográfica, o sea las fotografías. La investigación proyecta una aproximación *ad intra*. Esta interiorización del fenómeno, nos ha permitido establecer de retruque no pocas correspondencias exteriores, y sublimar

Fig.1-06 Ramón Casanova (2000).
Estrellas. 8 fotografías ilfochrome
7 x 10 cm.





algunas de las barreras ampliamente consideradas para lo fotográfico.

El tercer capítulo, "El ojo premeditado", ha querido expresar un espíritu pionero subyacente en un tipo de aproximación fotográfica que pervive desde los albores del medio. Este espíritu, que pervive en nuestros días, se adentra en los confines de la visión como un territorio geográficamente inexplorado. Estas expediciones se adentran en la fotografía asumiendo materialidades propias de lo fotográfico. En la fotografía, una sombra y el cuerpo que la produce tienen la misma consistencia y materialidad. En fotografía la sombra puede devenir la oscuridad en que adentrarse para revelar nuevas imágenes luminosas.



Fig.1-07 Dani Pujalte (2012). Trabajando en el Museu Nacional Arqueològic de Catalunya, con una cámara de madera autoconstruida, negativos 40 x 40 cm.

Fig.1-08 En las calles de Castellón, durante el Festival Imaginaria. Cámara 200 x 200 x 200 cm.

En el cuarto capítulo, "El Obrador, acción y lugar de la imagen", planteamos la posición que el fotógrafo asume en el proceso. No teniendo un término que lo resuelva, utilizamos la catacresis polisémica del obrador. El obrador es el taller donde el artesano ocasiona sus frutos, y es también aquel que obra. La delicada riqueza de esta palabra se nos antoja perfecta para explicar hasta qué punto el fotógrafo, y no otra cosa o espacio, es el lugar donde acontecen las imágenes. El obrador es "acción y lugar de la imagen".

En "La fotografía como membrana" se enfrenta la idea de las fotografías como elementos inertes y eminentemente bidimensionales. Establece que la fotografía es un horizonte de visión y que ese horizonte puede ser considerado una barrera con diferentes características y comportamientos; una membrana. La membrana es selectivamente permeable, y es esencial para el desarrollo de la vida, ya que cumple una doble función de aislamiento de sentido (identidad biológica) y de comunicación productiva con el exterior. La idea de que las fotografías son capas epidérmicas extraídas de la realidad no es nueva, nosotros la hemos desarrollado aquí, extendiéndola y estableciendo además una correlación de autores que benefician en sus creaciones este carácter foliiforme.

El sexto capítulo, "Estenope", inaugura un umbral. Si las fotografías pueden ser barreras opacadas, al practicarle un orificio se revelan como cámaras. El estenope propicia un

espacio de comunicación y desencadena el acceso de nuevas imágenes que se instalan y renuevan a las antiguas.

El séptimo capítulo, "La cámara", está fundamentado en el establecimiento de analogías con otros receptáculos para la imagen luminosa. Tanto el ojo, como el útero o el templo, son espacios de gestación, donde un estímulo se recoge, modifica la materia sensible y da a luz una imagen. La investigación reivindica la fotografía como un todo vivencial y, para desarrollar todas sus correspondencias ya anunciadas, hemos entrado en el misterio accediendo al interior de la cámara.

En los últimos años he desarrollado numerosas experiencias desde el interior de la cámara. alguna de ellas, como la desarrollada en La Virreina Centre de la Imatge, "Camera Obscura. Retrats a Barcelona" supuso para mí siete días continuos sumergido en una cámara relacionándome casi exclusivamente en ese periodo con la imagen luminosa de las más de mil personas que fueros fotografiadas.

En el espacio interior comparto con la luz un recogimiento que me permite observar desde dentro todo el movimiento del mensaje luminoso y, por consiguiente, establecer el momento epifánico de la luz en relación con el momento interior del fotógrafo. No obstante, para el desarrollo se ha intensificado la correspondencia con el templo. El templo, y su precedente en la caverna, son las primeras construcciones culturales para el recogimiento de sentido y su incorporación en una imagen revelada.

Dentro de la cámara no hay distancia entre el estímulo energético y su imagen. Ahí deviene lab-oratorio, el lugar de la visión interior. Obviada la cámara, el laboratorio se expande a la inmensidad de la noche, o a la fuerza fotosintética de los eventos diurnos.

Una vez establecida la capacidad de la imagen para generarse a sí misma, y constituida nuestra capacidad para entrever lo luminoso y su epifanía por contacto directo, concluiremos el estudio con nuestras reflexiones sobre la visión. La desarrollamos en su perspectiva de revelación de sentido. De aquí la materia completándose con lo luminoso; lo luminoso revelándose como el estímulo que convierte la materia en un ente percipiente y la luz substantivada como resultado de nuestra percepción acrecentada.

Fig.1-09 En la Casa Turull, dependencias del Museu d'Art Modern de Sabadell. Cámara 190 x 190 x 190 cm.



Epifanía



Fig.2-01 Óscar Muñoz, Aliento (1995). Serigrafía y grasa sobre espejos metálicos. 20 cm. [detalle]

“La vida entera de cada uno no es sino el proceso de darse a luz a sí mismo.”

“Nacer es un proceso permanente.”¹

Erich fromm

La epifanía es lo que aparece en el momento de su aparición, es el acontecimiento en el que lo oculto se da a la realidad. La epifanía es el desbordamiento hacia nosotros de lo que se muestra desde otro lugar diferente al nuestro. En lo visible, la epifanía es lo que se hace visible en el momento de hacerse visible, lo que desborda como visión desde el territorio de lo invisible.

La epifanía es todo lo que se muestra cuando se muestra, pero no es solo eso, es también el flujo de operaciones de lo que no se muestra empujando para mostrarse. En la epifanía se da un encuentro invisible entre lo que es visto y quien lo ve. La epifanía no es lo que se ve, ni es tampoco aquel que ve, si no que es el acto mismo de ver que se ofrece como unión entre todo lo que ahora se reconoce en ella.

Desocultamiento

En su ensayo “La pregunta por la técnica”,² Heidegger se interroga sobre el sentido y el alcance de la misma, estableciendo que, lejos de ser un mero medio, es un modo de salir de lo oculto. Derivado de ello refiere la esencia de la técnica como la región del desocultamiento, siendo este desocultamiento el evento por el cual acontece la verdad (αληθεια). “La técnica es un modo del hacer salir de lo oculto. La técnica esencia en la región en la que acontece el salir lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la αληθεια, la verdad”, afirma. La técnica, considera Heidegger, tiene como función principal hacer emerger lo oculto al territorio de la verdad; valorando cualquier elaboración productora como una disposición hacia el emerger de lo oculto o, dicho de otro modo, hacia el desocultamiento. “Si nos preguntamos paso a paso

1 Fromm, E., & Funk, R. (2003). *La atraccion de la vida: Aforismos y Opiniones*. Barcelona: Paidós Iberica, p.25

2 La pregunta por la técnica. (1995). En: M. Heidegger & E.Barjau, *Conferencias y artículos* (pp. 9-37). Barcelona: Ediciones del Serbal.

lo que es propiamente la técnica, representada como medio, llegaremos al salir de lo oculto. En él descansa la posibilidad de toda elaboración productora”.

Heidegger cita a Platón, recogiendo una proposición del *Simposium* (205b) que afirma: “toda acción de ocasionar aquello que, desde lo no presente, pasa y avanza a la presencia es ποιησις [poiesis], pro-ducir, traer-ahí-delante.” Y, a partir de ello, sigue con la lista de términos que, en identificación con el traer-ahí-delante, aluden a la emergencia de lo oculto, a saber: el traer-a-parecer, el traer-a-imagen, el emerger-desde-sí. Todos ellos una eclosión del traer-ahí-delante; entre los que diferencia, eso sí, una eclosión desde sí mismo, tal como “por ejemplo, la eclosión de las flores en floración”, de una eclosión del traer-ahí-delante que resida en otro, como sucede en las obras del artesano y el artista, en las cuales el acto poiético reside en un acontecer que proviene de fuera de la obra, o sea, de la acción del artista.

A esas acciones del artista que tienen como objeto esa emergencia de lo oculto, atribuye Heidegger un carácter preparatorio, es decir: el artista premedita la emergencia de lo oculto y provoca, ocasiona, su advenimiento. “El ser responsable tiene el rasgo fundamental de dejar venir el advenimiento. En el sentido de este dejar venir, el ser responsable es el ocasionar”. El artista, en el desarrollo de la técnica, que nosotros implicamos en el proceso, tiene como misión crear “la estructura de emplazamiento” (*Gestell*), lo cual implica enmarcar el espacio a través del cual ha de emerger lo oculto y, a un tiempo, participar de ese salir a la luz de lo oculto.

Pero dice más, pues si a través de la emergencia de lo que se hace presente puede el artista participar de esta presencia, podrá quizás, fijando su atención en el emerger mismo, atravesar los momentos fugaces de emergencia y “hacer salir lo oculto más originario”, “experimentar la exhortación de una verdad más inicial”, acceder al núcleo del fenómeno mismo de aparecer:

“«Salvar» es: ir a buscar algo y conducirlo a su esencia, con el fin de que así, por primera vez, pueda llevar a esta esencia a su resplandecer propio. Si la esencia de la técnica, la estructura de emplazamiento, es el peligro extremo y si,

al mismo tiempo, las palabras de Hölderlin dicen verdad, entonces, el dominio de la estructura de emplazamiento no puede agotarse sólo en la deformación de todo lucir, de todo salir lo oculto, en la deformación e todo resplandecer de la verdad. En este caso lo que tiene que ocurrir más bien es que precisamente la esencia de la técnica sea lo que albergue en sí el crecimiento de lo que salva. Pero, ¿no podría ser entonces que una mirada suficiente, fijada en lo que es estructura de emplazamiento, en tanto que sino del salir de lo oculto, hiciera resplandecer en su emerger a lo que salva?”³

Podríamos concluir que todo el proceso técnico desarrollado por el artista tiene un primer objetivo que es fundamentar la estructura sobre la cual se emplaza la manifestación de lo que estaba oculto. Un ulterior objetivo sería el de atravesar esa manifestación hacia su resplandor más original, el que antecede y prevalece a cualquier manifestación.

Theodor W. Adorno expresa hasta que punto esa manifestación de lo oculto es imprescindible para comprender la actividad de cualquier obra de arte. Según mantiene en su “Teoría Estética”, “si se expulsase del todo de las obras este elemento aparicional no serían más que fundas vacías, peores que la mera existencia, porque ni siquiera viven para algo”⁴. Para Adorno, el momento más fructífero de la objetivación de la obra de arte se concentra en su manifestación mucho más que en los rasgos expresivos dispuestos por toda la obra. De hecho define las obras como “cosas en las que hay algo que se manifiesta”, ofreciendo todo el protagonismo de la obra a su manifestación, y añade que es precisamente en la chispa que brota de su manifestación donde reside su elocuencia. Dice:

“[...]Cuando las obras de arte se convierten en algo cotidiano, cuando son objetivadas por los hombres, los enfrentan con ese estremecimiento en toda su fuerza y como si nunca hubiera existido. El acto de vaciamiento en semejante objetivación, que cualquier obra de arte realiza, tiene carácter correctivo. Se las puede considerar como epifanías neutralizadas, modificadas cualitativamente. Las antiguas divinidades aparecían ocasionalmente en sus lugares de culto o, por lo menos, habían aparecido en tiempos anteriores; tales apariciones son la ley de la

3 Ibid., p.30. Las palabras de Hölderlin que refiere son:“Pero donde está el peligro, crece también lo que salva”.

4 Adorno, T. W. (1992). *Teoría estética*. Madrid: Taurus, p.112

permanencia de las obras de arte, aunque al precio de la encarnación de lo que aparece. Muy cercana al arte como aparición en sentido estricto, la celestial.”⁵

El estremecimiento es un efecto clave en el encuentro que suponen las apariciones, pues supone la sacudida de la obra y del artista siendo vehículo de su manifestación conjunta. En este sentido, el estremecimiento supone a su vez la manifestación de un salirse de sí de la obra y del artista para converger epifánicamente en una realidad. Este salirse de sí es básico, pues si algo ha de emerger lo hará desde donde no estaba o estaba latentemente, oculta su presencia. Parafraseamos la afirmación al respecto de Stefan Zweig, “toda creación verdadera sólo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis. Y permítanme ustedes recordarles en esta oportunidad que la palabra griega *ektasis* no significa otra cosa que «estar fuera de sí mismo». Il Ahora bien; si el artista está «fuera de sí mismo» mientras produce, ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple. Está en su obra. Mientras crea, no está en su mundo, en nuestro mundo, sino en el mundo de su , y por eso mismo es incapaz de observarse a sí mismo.”⁶

Fotogenia

Ahora bien, si consideramos mínimamente la definición de arte fotográfico ofrecida por H. Fox Talbot en el prólogo de “The pencil of nature”, en la que distingue las fotografías como dibujos foto-génicos, esto es, creados por la luz, producidos por la naturaleza “sin recurso alguno al lápiz del artista”⁷, hemos de considerar también la posibilidad de que en las fotografías se de un éxtasis de lo luminoso. El salirse de sí de lo luminoso produce la manifestación visible de las imágenes de luz. Esta particular epifanía de la luz se da en la estructura de emplazamiento propiciada por el fotógrafo, esto es: en la mirada premeditada, en el espacio de recogimiento de la cámara oscura y en las revelaciones sucesivas en el laboratorio. Allí la luz se extasía hacia la obra y el fotógrafo se extasía hacia el éxtasis de lo luminoso en ella.

Cuando Adorno alude a una posible neutralización de la epifanía, asociada a su permanencia en la obra, es decir a

5 Ibid.

6 Zweig, S. (2010). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur, p. 20

7 Seguimos la traducción de John Abberton, en: Talbot, W. H. F., & Muñoz, L. R. (2014). *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Casimiro.

su encarnación, nosotros respondemos que en los procesos de creación, antes de la fijación final que en muchos casos se puede antojar prescindible, la epifanía es mantenida y perseverada en una suerte de atemporalidad protocorporal. En las epifanías de la imagen, lo luminoso se aparece desde su latencia, y se muestra vibrante y reversible. La reversibilidad de estas epifanías reside en su capacidad de revivir la manifestación original y llevarnos en comunión al estado de latencia creativa de lo luminoso.

En lo fotográfico, la epifanía se da en el acogimiento de la luz en la materia. La oscuridad provoca la retención de la luz para revivirse en un cuerpo en torno a su resplandor. La luz se manifiesta en este proceso, mostrando su irradiación a través de la materia y consintiendo a guiar una suerte de retorno desde los cuerpos fotográficos que anima hasta su núcleo original latente. Por tanto, podemos considerar la epifanía como una suerte de reversibilidad de lo creativo, un religamiento por medio de remontar los estremecimientos atemporales que su cosmogonía ocasiona. De la luz a la obra y de la obra a la luz. Entre ellas, el estremecimiento de reconciliación que, siguiendo la lógica de Heidegger, nos abre a la pregunta que nos ha de salvar; aquella que atraviesa las imágenes hasta su esencia. "La técnica no es la esencia de la técnica. Cuando buscamos la esencia de un árbol, tenemos que darnos cuenta de que aquello que prevalece en todo árbol no es, a su vez, un árbol que se pueda encontrar entre los árboles."⁸

Durante el proceso de creación de la imagen, la epifanía supone una manifestación inesperada y a la vez la manifestación largamente esperada de aquello inesperado. La desocultación provoca el asombro, la sorpresa, toda sensación que nos desplaza fuera de lo nuestro conocido y que nos aniquila para ser otra cosa nueva en el acto inabarcable del todo interno de ver, ser, con aquello que se manifiesta.

Si hablamos de este ver como una epifanía es porque en la visión lo visible emerge desde lo invisible. Aún la luz como primer animal visible de lo invisible, en su encuentro con la oscuridad emplazada, da a luz y se revela en manifestaciones de ser. Si asociamos la epifanía a un evento sagrado es porque efectivamente lo sagrado ha recurrido al evento epifánico para

⁸ Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 9

explicar o para nombrar diversos acontecimientos emergentes. Desde los griegos el término epifanía (ἐπιφάνεια) y otros términos emparentados a él, designan la aparición súbita, pero bienhechora, de una divinidad que aporta sanación (*soteria*). Todas estas súbitas manifestaciones se desarrollan al abrigo de la dialéctica entre las fuerzas luminosa y oscura; sucediendo que a menudo es lo luminoso, como fuerza expansiva, que se manifiesta en la máxima oscuridad de la materia, como paradigma de atracción y receptividad. La luz se revela desde su latencia al tiempo que vivifica con su energía a la materia inerte.

Efectivamente la fotografía es de entre las artes la que más nos remite a la aparición de lo sagrado. La imagen emerge naturalmente en el interior de la cámara oscura, la materia sensible en su interior está perfectamente estructurada para el emplazamiento, y la luz se manifiesta en ella dándole orden y cuerpo imaginal. La imagen de luz, aparecida en los diferentes eventos epifánicos que convergen en el proceso fotográfico, parece atravesar el medio con el que se representa, la fotografía como soporte material de la imagen, y es por su propia potencia de ser emanada desde las manifestaciones sucesivas que la originan.

Tal como iremos demostrando en diferentes puntos de este estudio, la visión separada mediante la cámara se da como una epifanía; el revelado es una epifanía, una revelación de la acción de lo luminoso; el re-conocimiento del fotógrafo, del espectador, con lo que se ve que hemos extraído de la visión, es también una epifanía secundaria que nos remite a una concepción epifánica de la visión.

En nuestro contexto cultural⁹ la epifanía se vincula a las revelaciones de Cristo como presencia humana en la tierra, y más destacadamente, su manifestación ante los Magos, los cuales acudieron a adorarlo alertados de su nacimiento por un astro, al que siguieron hasta él. Este episodio de adoración de los Magos es propio del evangelio de San Mateo y presenta ciertos problemas desde el punto de vista de la crítica histórica; no sucede así con el punto de vista teológico pues el acontecimiento se reafirma en las múltiples correspondencias que presenta con otros cultos previos que presentaremos a continuación.

⁹ Las referencias al contexto histórico y teológico de la epifanía están recogidas de los diccionarios de referencia: Poupard, P., Vidal, J., & Poupard, C. P. (1998). *Diccionario de las religiones*. (2nd ed.). Barcelona: Herder & Herder. Bogaert, P. M. (1999). *Diccionario Enciclopédico de La Biblia* (2nd ed.). Barcelona: Herder & Herder.

La epifanía comenzó a celebrarse en oriente en el siglo III y en occidente en el siglo IV, recogiendo la herencia de diversas fiestas paganas en torno al solsticio de invierno. Inicialmente se celebraba en oriente el seis de enero y en occidente el 25 de diciembre, coincidiendo en ambos casos con fiestas paganas que celebran la “nueva luz” en relación al cambio de estaciones. Ya en 239 a.C. el calendario griego de Canope indica la celebración en el solsticio de invierno de una fiesta de “la luz que aumenta, del nacimiento del sol”. En Alejandría los griegos celebraban la noche del 5 al 6 de enero el nacimiento de Tiempo, *Aion*, con una gran procesión de antorchas hasta el templo *Korion*. Entonaban entonces el cántico “la virgen ha dado a luz, la luz aumenta, la virgen ha dado a luz al *Aion*”. Al hacer esto los griegos se limitaron a Helenizar un viejo ritual de Osiris, su invención por Isis había permitido el desarrollo de todo un ritual solar que celebraba la prolongación de la luz al mismo tiempo que el nacimiento del Tiempo nuevo, el *Aion*. Esta fiesta lleva ya el nombre de *Epiphaneia*. Hay que resaltar que en época de Jesús, reinado de Tiberio, se celebró En Alejandría y todo el próximo oriente el solsticio hacia el día seis del calendario juliano.

Las fiestas cristianas que aparecen en esta fecha, en el solsticio, son designadas con cuatro expresiones que guardan una relación bastante clara con la fiesta pagana que sustituyen; se trata de una fiesta de las luces *phota*; es una *theofaneia*, lo cual recuerda al culto de Delfos; es un nacimiento (*genethlia*) y finalmente constituye una *epiphania*, es decir una manifestación de Dios en la tierra.

Tengamos en cuenta que el solsticio de invierno es el momento de máxima oscuridad y que, por tanto, inaugura la fase ascendente del ciclo solar. Dice Gregorio Nacianceno (330-390): “el solsticio coincide con el mismo día en que la vida divina se manifiesta a los hombres: se ve como se prolonga la luz; la parusía de la verdadera luz ilumina al mundo entero con rayos de buena esperanza”¹⁰. En este sentido, el Cristo se manifiesta como una imagen luminosa en el momento en que la oscuridad ha propiciado su recogimiento en ella y la consiguiente manifestación como criatura. Del mismo modo, la cámara oscura representa la máxima oscuridad que se prepara para recoger el mensaje de luz y, abriéndose a él lo emplaza a corporificarse en imagen fotográfica.

10 En *Patrologia Graeca*, recogido en: Bogaert, P. M. (1999). *Diccionario Enciclopédico de La Biblia* (2nd ed.). Barcelona: Herder & Herder.

Somos conscientes del fuerte simbolismo religioso de la palabra y, aún considerándolo desde una perspectiva occidental, creemos en la universalidad del término que es usado en este estudio como reivindicación de un sentido trascendente en la generación y la lectura de las imágenes. Trascendencia en la asunción de sentido de la imagen; en su capacidad de desimaginarse a ella, y a nosotros con ella, para remontar el mensaje de la forma hasta más allá de su cosmogonía; y también en la paradoja planteada por Merleau-Ponty “¿cómo podemos estar abiertos a unos fenómenos que nos sobrepasan y que, sin embargo, existen en la medida en que los recojo y vivo?”¹¹

11 Cfr. Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 375-376

La imagen viviente

“La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero territorializa a la orquídea al transportar el polen. [...] Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de estos devenires la desterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos.”

Gilles Deleuze/Félix Guattari¹²

12 Deleuze, G. & Guattari, F. (1992) Rizoma: (introducción). Valencia: Pre-textos, p. 23

“Toda auténtica filosofía, si damos a la palabra el sentido etimológico que tiene, nace de una vivencia, porque amar la sabiduría no es una simple curiosidad intelectual, es una necesidad vivencial. Si el ser humano tiene la necesidad de buscar la verdad, si ama la sabiduría, es porque intuye que esa verdad puede ser operante en él, transformadora. Y esto tiene que ser cierto incluso en estos momentos en que la palabra filosofía evoca casi lo contrario: un saber alejado de la vida.”

Consuelo Martin¹³

La riqueza del lenguaje ofrece diversas perspectivas de uso para el término imagen (dellat.*im go*, - *nis*). Del mismo modo, proporciona no pocas concomitancias con otros términos de campos afines. Las significaciones y aplicaciones del término se entremezclan en el empleo del lenguaje, dando lugar a una rica amalgama de sentido que transita entre los polos de representación o reproducción, y apariencia o efigie.

Muchas de las polarizaciones establecidas en la semántica del término se asientan en el duplo de creación-sedimentación de la imagen. Nos referimos, por ejemplo, al “recuerdo” como una representación vivificada de algo preexistente, y complementariamente a la “memoria” como una retención y acumulación de experiencias ya pasadas. En el campo de la fotografía debemos identificar también el duplo formado entre los términos imagen y fotografía. Si bien entre ellos se

13 Martin, C. (2001) *Conciencia y realidad: estudio sobre la metafísica advaita con la Māndukya Upanisad, las Kārikā de Gaudapāda y comentarios de Sankara*. Madrid: Editorial Trotta, p.15

relacionan y entremezclan, como por ejemplo en la perífrasis “imagen fotográfica”, pueden ser entendidos como los dos extremos de expresión y materialidad de la imagen, como la voz y la palabra, o lo hablado y lo escrito. En el idioma inglés, esta diferencia queda perfectamente establecida en los términos *image* y *picture*. “*Image*, que la designa como representación, real o imaginaria, incluyendo la imagen de marca, la que uno tiene de sí mismo, y *picture*, que se refiere más bien a sus formas materiales: el cuadro, el cliché, la película, de manera análoga a como el texto se distingue de la escritura y el habla de la voz.”¹⁴

Ahora bien, todas las acepciones coinciden en referir a la imagen como un ente en dependencia de otro; que, de algún modo, debe su ser a aquello de lo que es imagen. Es decir, la imagen puede parecer un ente autónomo y comportarse como tal, y, sin embargo, siempre estará en conexión con un origen que la supera o la antecede. La imagen se remite a sí misma, pero, a un tiempo, nos hace crecer con ella hacia aquello de lo que ella es imagen: su origen o su núcleo de ser. En el proceso de acompañar a la imagen hacia aquello de lo que es imagen, se despliega toda otra serie de imágenes que, de nuevo por semejanza, por co-originalidad, o simplemente por continuidad de sentido o forma, dan estructura a un campo imaginal. Como explicaremos más tarde, cada uno de nosotros está envueltos en su propio campo imaginal, y, de hecho, esa envoltura constituye lo que podemos considerar como nuestra realidad, nuestro campo de existencia.

Una imagen fotográfica o cualquier otra imagen óptica, puede ser, siguiendo la cuarta acepción para “imagen” de la RAE, la “reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.” De modo que, no hay duda, la grafía resultante lo hace por acción de la luz e intermediación del ente desde el cual emana, bien porque es producida autónomamente por él, bien porque, incidiendo en él, es reflejada hacia nosotros. La imagen resultante de este proceso tendría como origen formal el objeto desde el cual emana, y, como origen esencial la luz emanada. Si a ello añadimos la consideración de un soporte material para la imagen, una fotografía por ejemplo, incorporamos también un origen material, es decir: una materia sensible en la cual se

14 Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, p. 11

incorpora la imagen. Esto es siempre así por muy transparente que consideremos al medio en el que la imagen es transferida desde su origen a nosotros.

Cuando analizamos una fotografía, la acompañamos de todas las imágenes que se despiertan en nosotros como co-originales a ella. Estas imágenes que se despiertan varían proporcionalmente a nuestra atención, bien al origen esencial, bien al formal, bien a la materialidad con que la fotografía que tenemos entre manos se relaciona con nosotros.

La imagen como tránsito vivo a lo real es la perspectiva de imagen que nosotros referimos principalmente en este estudio. Distinguimos la imagen del objeto que la contiene y la extendemos al cuerpo que la vive, es decir, al cuerpo que la comprende que es también el cuerpo en que ella vive. Siendo así, y siguiendo la lógica expresada arriba, entendemos la imagen desde el punto de vista de su origen material. Asumimos que ese origen material, el material sensible primordial que incorpora las imágenes, es el cuerpo humano; puesto que es en él donde las imágenes se manifiestan, se asumen, se comprenden y se incorporan como sentido de la realidad. Consideramos que este material se conforma como imagen por medio de la incorporación sucesiva de capas transitivas de origen luminoso.

Por tanto, si la existencia de la imagen no reside en ella sino que le es concedida por aquello de lo que es imagen, planteamos el estudio de la imagen a partir del desvelamiento del cuerpo imaginal que nosotros somos. El valor, el misterio y la magia de la imagen reside precisamente en su hecho transitivo, aquel que nos explica y que existe mediante la actualización constante de su vínculo con ese algo de lo que es imagen, llamémosle luz, formas co-originales o contexto imaginal. La imagen nos cautiva o, digamos más bien, nos libera, gracias a su capacidad representativa, es decir; la imagen nos re-presenta, nos vuelve a traer al presente aquella realidad a la cual pertenece. Es en este acto presencial que confluyen carnalmente la realidad de la imagen y nuestra identidad.

Consideramos que toda nuestra capacidad relacional, incluyendo las funciones más básicas de gestación y

crecimiento, se dan a través de la incorporación sucesiva de imágenes; aquello que Deleuze y Guattari referían como *territorialización y desterritorialización del otro*. Constantemente, nos relacionamos con la realidad a través de los sentidos, incorporando estímulos que traducimos e interpretamos para movernos, para pensarnos, para dar sentido a nuestro existir cotidiano. Todo aquello que podemos percibir se nos muestra y es asimilado como imagen; bien sea como imagen visual, tomada del exterior mediante los sentidos, o bien como imagen mental, descubierta del interior por el intelecto. Ambas son para nosotros una incorporación de lo real, y estas percepciones no solo nos condicionan, sino que nos conforman. Lo real es para nosotros todo aquello de consistencia asimilable.

Regresando momentáneamente a la terminología, y atendiendo a la primera acepción del término imaginar, aquella que se refiere y equipara el acto de imaginar con el acto de concebir, podemos afirmar que estamos hechos de imagen, que tomamos cuerpo apropiando e incorporando imágenes. Lo real, lo considerado como mundo, es engendrado, gestado y dado a luz en nuestro cuerpo, y nuestro cuerpo es engendrado y dado a luz en la propia acción de engendrar lo real. Así, mediante la imagen, concebimos la realidad y nos hacemos presentes en ella. Lo real y lo imaginal están estrechamente entrelazados.

La experiencia creativa, como iremos exponiendo en diferentes momentos de la investigación, nos obliga a plantear un posicionamiento desde el cual la existencia de la realidad deriva de nuestra participación perceptiva en ella. Ello no quiere decir que pensemos que la realidad no es sin nuestra participación en ella; lo cual, por otro lado, sería fácilmente rebatible, pues la propia existencia física del universo es anterior a la aparición del ser humano. Sin embargo sí mantenemos desde nuestra vivencia, que nuestra existencia como objetos sensibles que a su vez perciben mediante los sentidos está permanentemente imbricada en el juego de percepciones y expresiones sensibles de la materia.

Entendemos que, como se explicará más adelante, la esencia se hace manifiesta como una imagen de sí misma¹⁵, dando lugar a lo que llamamos realidad como un destello y reflexión de su propia manifestación. Pues bien, debemos entender, de

15 ver capítulo: “La imagen como membrana”

forma análoga, al sujeto percipiente como una proyección sí mismo, esto es, que se expresa en cuanto que se reflexiona desdoblándose en imagen. Esta operación de reflexión se manifiesta constantemente a modo de respiración; expresando, exhalando su entidad, para después recogerla, imprimirla e incorporarla, impregnada de aquello que ha encontrado fuera. El cuerpo del sujeto percipiente, ese que se va configurando a medida que respira, no es sino el espacio de contacto mantenido entre el ser y la materia.

El cuerpo, en tanto que hecho de imagen, es necesariamente una agregación sostenida de epifanías. Se genera gracias a que se dan las epifanías, a que se le revela todo aquello de fuera que su aliento encuentra e incorpora como revelación. En este sentido el cuerpo del percipiente (o del fotógrafo), es comprendido como espacio de manifestación de la epifanía, y la imagen como el acto de manifestación epifánico. En la incorporación ambos devienen una sola cosa. La fusión entre sujeto e imagen es posible gracias a que ambos están compuestos por la misma sustancia y a animados por la misma esencia.

Así pues, la imagen es imagen en tanto que es acto epifánico, puesto que la imagen es en esencia un manifestarse y revelarse a sí misma. Conviene subrayar aquí que lo que lo que se manifiesta en la imagen es, sobre todo, el propio acto de manifestación, y no el objeto fotográfico que se sedimenta como consecuencia de la acción. Este objeto fotográfico guarda semejanza con su origen formal, y puede permitir deducir y convocar el origen esencial que se mantiene vivo fuera de él, en el cuerpo del sujeto percipiente, en el fotógrafo si hablamos de fotografía.

En las lecturas más convencionales de la imagen fotográfica, se tiende a hablar de los objetos fotográficos, considerándolos como fenómenos separados del acto creativo que los genera. De este modo, el referente, la anécdota de, o en, la imagen, deviene el centro de atención (*studium* y *punctum* en palabras de Barthes). Se reduce la sustancia viva de la imagen a lo meramente sedimentado; siendo que a lo que refiere la imagen, lo que se manifiesta en ella, es aquello que le da origen y vida.

La fotografía es la luz preñada en el fotógrafo. Querer apalabrarlo es anhelo de describir lo que le causa, es anhelo de

consistencia y repetición. Pero lo cierto es que la fotografía es en su origen acto de la luz en lo sensible y es, en su fondo y su meta, vuelta de lo sensible a la luz.

Pongamos ahora el ejemplo de un fotógrafo que trabaje sin fotómetro. Tengamos en cuenta que los primeros fotómetros se construyeron en la década de 1930, precedidos por unos rudimentarios actinómetros aproximadamente desde 1890; ello indica que este ejemplo está o ha estado más extendido de lo que el actual desarrollo de los aparatos parecen indicarnos. ¿Cómo mediría la luz? Habría de sentir una extraña comunión con la naturaleza, obligado a una fuerte propiocepción basada en el contacto del cuerpo con la luz, estableciendo una coordinación con el momento de luz para la articulación de las disposiciones óptimas para obtener una imagen correcta (equilibrio de las variables, intensidad lumínica, diafragma, obturación y sensibilidad de la película). Yo mismo trabajé durante años sin fotómetro, en mi caso como una opción personal. En esto me sentía unido a una manera de relacionarse con el entorno que había vivido de niño, en el campo, con mis abuelos. Esta coordinación especial se me antojaba igual a los momentos en que mi abuela cocinaba con su horno de leña; sabiendo en todo momento, por pura intuición, por participación y no como respuesta a la cuantificación realizada por una máquina, la cantidad y el tipo de leña, y la abertura del tiro de la chimenea para, con todo ello mantener la temperatura y conseguir delicadas y sabrosas comidas. También las noches en que mi abuelo destilaba el bagazo de la uva para obtener aguardiente, manteniendo el fuego en el punto preciso para que el vapor se condense en la graduación exacta, equilibrando el grado de esencia con el de sustancia, es decir, de alcohol y de sabor.

Más tarde entendí que éstos son movimientos en los que se implica a todo el cuerpo. Eso que es tan cotidiano que nos pasa desapercibido, pero que, sin embargo, se hace tan evidente cuando, por ejemplo, un niño comienza a andar y ha de mantener el equilibrio: se integra con el entorno, integra el entorno en él, y se mantiene erguido. Pese a tener un centro de gravedad elevado y una forma poco estable, llega a caminar aún en superficies inclinadas o en movimiento. Todo su cuerpo se dispone para mantenerse erguido, y en

esa disposición su cuerpo va aprehendiendo las formas del entorno hasta comprenderlas y asimilarlas como parte de sí mismo, y, en correspondencia, va aprehendiendo sus propias formas internas. Durante los meses en los que el niño a base de intentos, de sucesivos entrelazado con su entorno, va vivenciando su propia figura, la que surge como relación entre él y su entorno, su estructura ósea y muscular se adapta, su cuerpo se configura, a la voluntad de participar erguidamente del mundo que lo envuelve.

James E. Lovelock (1919) cita en su libro “Gaia: una nueva visión de la vida sobre la tierra” dos términos que aluden a esta condición de estabilidad activa que nos permiten llamar vivo a algo, y diferenciarlo de un elemento inerte, o un sedimentación: *régimen permanente* y *homeostasis*. En cuanto al régimen permanente dice: “Un caballo detenido se halla en un estado de régimen permanente porque el mantenimiento de su postura [a diferencia de una mesa apoyada en sus cuatro patas] se debe a procesos activos, aunque inconscientes. Si el animal muere, se desploma.”

Por su parte, la homeostasis es un término de fisiología, inventado por el fisiólogo Walter B. Cannon (1871-1945) y que se refiere a la “notable capacidad que poseen los seres vivos para mantener determinados parámetros dentro de márgenes muy estrechos a despecho de los cambios que su entorno pueda experimentar.”¹⁶

Ambas denominaciones transponen las acciones de la cocinera, el destilador, el fotógrafo, desde el territorio inconsciente de las operaciones cotidianas hacia el reconocimiento de que mediante sus respectivas acciones ellos se organizan, y constituyen un organismo vivo junto con el entorno que manejan, para así mantener el fuego o la luz en la vibración óptima para así gestar la transmisión, el mantenimiento y la extensión de lo vivo.

16 Lovelock, J. E. (1985). *Gaia: una nueva visión de la vida sobre la tierra* (2nd ed.). Barcelona: Ediciones Orbis, p. 178

Imagen fotográfica

“Entre todas las artes profanas, la fotografía es, por su relación con la luz y con la transfiguración, aquella cuyo imaginario se considera más próximo a un arte sacro, si bien, por otra parte, interviene en la aprehensión simbólica del mundo. Levanta un decorado que traslada fuera del tiempo y del espacio tanto a quien fotografía como a lo que es fotografiado. Su práctica es una forma de rito de celebración de la belleza del mundo (se podría decir una forma de “ofrenda” si esa palabra no evocase de inmediato la creencia en una divinidad). El fotógrafo no es solamente la persona que se esconde detrás de su cámara, en el gesto de colocarla ante su rostro en el momento de la toma fotográfica. Es también la persona que se inclina ante los misterios del mundo, asociándose de forma imaginaria a los grandes momentos de su transformación. ¡Con la cámara de visor ventral, el fotógrafo está además obligado a inclinarse ante lo que fotografía, con una especie de saludo oriental!”

Serge Tisseron.¹⁷

17 Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, p.55

En nuestra búsqueda de lo vivo, de lo creativo en la imagen, centraremos nuestra atención en la práctica de la fotografía. Entendemos la fotografía como praxis transfiguradora, y sostenemos que la imagen, en tanto que acto mágico y transformador, se manifiesta en todas y cada una de las fases del fenómeno fotográfico.

La fotografía es el espacio de acción, que se ha configurado como una analogía de los fenómenos de aparición y consolidación de las imágenes. Encontramos en sus operaciones, en su aparataje y en sus desarrollos creativos asociados a lo luminoso, correspondencias y umbrales de acceso y comprensión al núcleo compartido del fenómenos creativo. Asimismo nos conecta con las derivaciones del fenómenos asociados a la sedimentación, transmisión y grafía de sentido.

Cualquier estudio transversal habrá de atender por tanto a los diferentes eslabones de manifestación, es decir, a las epifanías superpuestas desde la primera manifestación de lo creativo hasta la materialización en lo que podemos llamar la estampa fotográfica. Todo ello sin perder de vista el hecho más que asumido de que una parte importantísima de las fotografías que se hacen en el mundo no llega nunca a ser revelada o extraída de la tarjeta de memoria, ni, por tanto, vista. Lo cual nos indica que el proceso de captación fotográfico puede ser estudiado sin tener en cuenta el último de sus eslabones, el de la estampa fotográfica. La fotografía, en cuanto a estampa fija los procesos y epifanías asociadas a una materia; detiene así su tiempo y su espacio, aunque, de algún modo, inicia en el espectador¹⁸ de la imagen la posibilidad de abrir un nuevo proceso de reactivación, manifestación e incorporación.

En la definición de la RAE la fotografía aparece en su primera acepción como el “Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura.” Lo cual, expresado en un modo convenientemente aséptico, relega el interés de lo fotográfico a las relaciones establecidas con la segunda acepción; es decir, a la capacidad de fijación y reproducción de una “Estampa obtenidas por medio de este arte.”¹⁹

18 Durante este estudio usaremos los términos lector y espectador para referirnos al sujeto que reflexiona, y que por tanto se refleja, a partir de las fotografías. Espectador, proviene de la raíz proto-indoeuropea *spek*, de la que provienen también *espectáculo*, *especular*, *espectro*, *espía*, *escéptico*, etc.

19 Real Academia Española. (2001). Fotografía. En Diccionario de la lengua española (22º ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=fotograf%C3%ADa>

Nada dice de este “arte”, ni de los procesos y fenómenos que preceden a la estampa, vibrantes antes de ser fijados y que se corporifican vívidamente en cuerpo del fotógrafo. Las estampas a las cuales se refiere el diccionario, las fotografías, son a menudo el último eslabón del proceso de transformación mediante la luz. Este proceso transformador da lugar a resultados objetivos del fenómeno; a las fijaciones fotográficas, pero también, aunque parezca una figura poética, a la condensación del sudor del fotógrafo en su exposición a la luz.

En ambos casos se entiende el protagonismo que el estudio de estas “estampas” ha recibido hasta ahora en los análisis del fenómeno. En el primer caso, y con una pretendida objetividad, heredada de nuestra más insigne y superada visión científica de la realidad, los estudiosos se ven abocados a acotar el objeto de su estudio a sistemas cerrados en sí mismos, definidos por sus propio límites, ordenados y finalizados. En el segundo caso, y es aquí donde nos centraremos, son condensación de sentido, son depósito y testimonio vivo del proceso, del mismo modo que mantienen un vínculo de contacto con la realidad que los ha hecho manifiestos. Es a través de la lectura activa de su forma (atravesando su información), cómo se puede acceder al misterio creativo. Estamos distinguiendo, pues, entre dos realidades. Por un lado la fotografía entendida como “estampa” por lo tanto objetivada, medible y definida normalmente en un soporte bidimensional, y, por otro lado, la imagen fotográfica. Ésta trasciende el concepto de estampa y deviene núcleo de conocimiento tanto para el fotógrafo, como para un posible espectador de la imagen.

Nótese que hemos hablado de lectura activa, pues el acceso al misterio sólo puede realizarse mediante la participación en el propio misterio. Y es mediante la participación del misterio, en una renovada epifanía, que el espectador se realiza en la fotografía (en esto no es distinto al fotógrafo). El espectador recoge la fotografía en su desprendimiento inerte, pero preñado de luz, y juntos emprenden el regreso hasta la fuente luminosa donde brotan las imágenes.

La imagen fotográfica se manifiesta en el seno de este misterio que atraviesa los sucesivos estadios de configuración de la fotografía. Lo hace como resultado de un proceso holístico de

recogimientos y manifestaciones encadenados que converge en una fusión de complementarios: luz-sombra, expansión-recogimiento, energía-materia, esencia-substancia.

A través de esta fusión de complementarios, lo fotográfico permite al fotógrafo atravesar el flujo de acontecimientos y acceder al núcleo de lo creativo. Dicho en palabras de Tisseron: “antes de ser una imagen –«*eikonimago*», la fotografía es una forma de participación empática en el mundo. El fotógrafo, más que fijar el mundo, lo acompaña. La fotografía no es tanto un modo de detener el mundo –según la fórmula clásica de muerte simbólica como un modo de intentar tocar la herida del tiempo vivo”.²⁰ En nuestras palabras: todo lo vivo y creativo que se da en la fotografía, entendida como proceso constante, surge de la integración en un nuevo cuerpo de los actores que concurren al acto fotográfico. Ese cuerpo, que es el núcleo vivo de lo que identificamos como imagen fotográfica, es un cuerpo vivificado del fotógrafo al participar de la “herida del tiempo vivo”. Embebido del devenir de la realidad, concibe también, aunque sea por un instante inconcluso, un tiempo vivo que se renueva constantemente. Lo fotográfico, y con ello la imagen fotográfica, lejos de ser una fijación, es una realidad que se recrea constantemente mediante el contacto directo con su origen.

Usando términos fotográficos, la imagen fotográfica se da a luz en un darse a luz constante: a través del proceso fotográfico ha establecido una liturgia que le permite entrar en contacto directo con la luz que la crea y la mantiene.

Queremos insistir aquí en el hecho, a veces obviado por el carácter visual de los productos fotográficos, de que el contacto al que nos referimos es tan físico y real como físico y real puede ser el cuerpo que el fotógrafo pone en acción durante el proceso de gestación y generación de la fotografía. Y la implicación física del fotógrafo en la toma fotográfica no se limita a la ofrenda de sus órganos visuales, lo cual es condición sine qua non para obtener una visión, sino que entrega la totalidad de su cuerpo al yoga del proceso. La entrega le reporta co-nacimiento.

Yoga, (Del sánscr. *yoga*, ‘unión, esfuerzo’). Es definido por el diccionario como “Conjunto de disciplinas físico-mentales originales de la India, destinadas a conseguir la

²⁰ Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 49

perfección espiritual y la unión con lo absoluto”.²¹ Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) recoge el término en su libro “la Danza de Siva” para explicar la perspectiva del arte en la cultura india, y determinar hasta que punto la práctica artística participa de la misma naturaleza que la práctica del yoga. Nos recuerda que: “la finalidad del yoga es llevar la concentración mental hasta el extremo de anular toda distinción entre el sujeto y el objeto de la contemplación; un medio, en definitiva, para alcanzar la armonía o unidad de conciencia.”²²

Tomamos el término aquí para reafirmar nuestra postura. Se da en el fotógrafo una disciplina física y mental destinada a trascender su forma y obtener un conocimiento mediante la unión con la totalidad implicada en el proceso de generación de la imagen. La práctica de la fotografía, repetimos, se basa precisamente en el hecho de que sujeto y objeto de contemplación se reúnen naturalmente, trascendiendo sus formas previas al encuentro e integrándose en una nueva forma, dando como resultado físico más evidente la llamada imagen fotográfica que, en correspondencia, se incorpora también como imagen viva en el cuerpo mismo del fotógrafo, produciendo en él conocimiento y conciencia de acrecentamiento.

21 Real Academia Española. (2001). Yoga. *En Diccionario de la lengua española* (22º ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=yoga>

22 Coomaraswamy, A. K. (2006). *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india* Siruela, p.21

Todo es fotografía

“Pongamos por ejemplo un mar que al desbordarse forma un segundo mar, y de su rebosamiento un tercero, y del de éste un cuarto. Así se forman cuatro mares; las cosas ocurren así, igual que el vapor se convierte en agua y ésta en hielo. Todo lo que se ha explicado es una luz. Cada uno de sus cambios es una nueva forma. En el nivel de los gnósticos, lo que era antes, sigue siendo después. Todos los universos que se han explicado son un océano de luz en movimiento constante y, por consiguiente, siempre aparece alguna revelación nueva.”

Ibn arabi.²³

Un árbol es una fotografía, es una grafía de la luz, un dibujo de luz. Es lo que Talbot pedía para la fotografía: la naturaleza dibujándose a sí misma por efecto de la luz. Todas las formas de árbol que emergen de la tierra se constituyen como orientación constante a la luz y se recrean a cada momento en su relación con lo luminoso. Podemos decir que el árbol representa la disposición de mantener la radiación óptima de luz para poder sintetizarla y significarla en la forma que reconocemos como árbol. La realidad que se manifiesta y presenta en forma de árbol constituye el canal por el cual la energía que da la vida y la materia que da la consistencia se cohesionan en un cuerpo de árbol.

23 Arabi, I. al-, Bursevi, I. H., & Saiz, P. A. J. (1991). *El núcleo del núcleo*, pp. 24-25

De una lectura materialista podríamos suponer que el mensaje genético contenido en la materia de una semilla de árbol determina la forma y el crecimiento de ese determinado árbol hacia la luz, así como su capacidad para sintetizarla como sustancia del propio árbol. Lo cual supone situar la materia como origen y final del proceso; relegando en consecuencia a la luz como mero alimento del cual la materia se aprovecha; siendo la materia la que toma la iniciativa, la que busca, la que se alimenta. De una lectura espiritual, sin embargo, podríamos resolver que es la luz la que determina en su movimiento la posibilidad de que la materia se articule y mantenga en torno a ella. En este caso sería la luz el origen y el destino de la forma viva a la que llamamos árbol. La luz aprovecha aquí la absorción de la materia para pronunciarse y tomar forma, y el mensaje contenido en la semilla sería la resonancia del continuo y milenario pronunciamiento de la luz en la materia que da como resultado la forma del árbol en cuestión.

La lectura materialista tiene un problema: Ha de explicar por qué adjudica el impulso y la iniciativa de la vida a la parte inerte del duplo. La lectura espiritualista tiene otro, la de plantearse al menos qué necesidad tiene la energía de colapsarse en una forma material. Las respuestas quizás estén en lo vivo pues, mediante la forma viviente, lo substancial y lo esencial se realizan y se hacen efectivos. Así, la luz se hace visible en contacto con la materia, y así, la materia toma cuerpo en contacto con la luz. Se hace evidente, por otro lado, que la forma se consolida como resultado de una acumulación de acciones creativas en la materia, o dicho en términos fotográficos: la forma representa la relación entre dos fuerzas primordiales, la luz y la sombra. La luz en su calidad creativa y expansiva, y la sombra en su calidad absorbente y consolidadora.

La materia es in-formada por la luz y, a consecuencia de esa in-formación, la forma se corporifica. La particularidad de lo vivo es que hace efectiva la capacidad inscrita en la forma de reconstituirse recreando el proceso que le ha dado lugar y forma. La forma es aquí, por tanto, el constante devenir entre los dos polos del proceso. De modo que, independientemente de la dirección del flujo que la constituya, la forma será siempre la realización unificada del proceso que la crea.

El ser humano se relaciona con su entorno, y también consigo mismo, mediante la imagen. Conoce, y se conoce, gracias a una constante red de interrelaciones de las que la imagen puede llegar a ser la parte más visible. Pero, en este sistema la imagen está muy lejos de ser el mero intermediario inerte que se deposita como consecuencia del encuentro entre dos mundos separados, la imagen se presenta como la articulación de todo lo real, lo que dice al humano lo que es y lo que puede llegar a ser. Sostenemos que la imagen es el detonante, el desencadenante, del aparecer de ambas realidades, y que lo hace en la evidencia de que ambas pueden reunirse e identificarse en una sola. La imagen es la vía por la cual el ser humano conoce, y, esa vía de la imagen, es previa a la encarnación del ser humano; todas nuestras encarnaciones son acumulaciones de imagen.

En la imagen, especialmente en el momento de su epifanía, descansa la posibilidad de que las cosas sean. En este sistema vivo de lo real la imagen actúa como el corazón; en su epifanía dilata las posibilidades de ser y el flujo de lo real acude a ella, efectuándose así la cohesión en una imagen nueva que recrea la unidad de todo el flujo de lo real. Cuando el flujo se retira irrigando el resto del cuerpo deja un poso del encuentro en nosotros, hace presencia de la participación, y de la acumulación de presencias hacemos nosotros nuestro cuerpo.

La imagen fotográfica tiene un sentido de memoria largamente valorado, pero tras ese sentido descansa la capacidad de generar recuerdo, esto es: de mantener latiendo la imagen. El fin de la imagen puede ser el de terminar una obra, un cuerpo, una foto, pero su interés radica no en el fin sino en el medio, en el hecho de que ese cuerpo puede sólo mantenerse con vida gracias a la recreación constante en la epifanía. La fotografía se establece, según esta lógica, como una recreación del sistema vivo de la imagen; en un sistema que permite al fotógrafo mantener el régimen permanente de relación entre sombra y luz, mantener el *graphos* en contacto con el *phos*.

Teúrgia renovada

El descubrimiento del nuevo *dibujo de luz* permitía obtener dibujos de increíble capacidad mimética, que superaba

ampliamente las posibilidades de la antigua y laboriosa técnica del *dibujo de sombras*. Así los primeros fotógrafos se entusiasmaron con la capacidad de la luz para corporificar una reproducción de lo real. En este entusiasmo se fundían los dos polos de lo fotográfico. Por un lado, las estampas que se producían mediante el proceso fotográfico se podían considerar como nuevas sombras: eran *scotophorus*, aportaban tinieblas. Por el otro lado, estando el proceso basado en la acción de la luz, el fotógrafo se podía considerar como aquel que genera la apertura necesaria para la manifestación de la luz, siendo que en el momento de epifanía la imagen es claramente un *phosporus*, pues a través ella refulge la acción de la luz.

La fotografía entendida como fin puede ser leída como la acumulación de materia ordenada, acumulación de sombras, *scotophorus*. Sin embargo, abordada como medio, es una práctica transformadora que permite el acceso y desciframiento del código impreso por la luz en el orden de la materia, *phosporus*. Frente a la acumulación sucesiva de capas de imagen en la sedimentación de una memoria cada vez más densa, nosotros defendemos una liberación del peso de la materia en la constante apertura y transformación, realizada mediante la exposición a la luz de los recovecos más oscuros de nuestra forma. Para esto la fotografía ha de entenderse como una meditación, no como un desenlace, sino como un ritual vivificador.

La fotografía entendida así, en su práctica ritual, es una teúrgia renovada, en la cual el fotógrafo domina el influjo celestial e ilumina sus formas y las del mundo. Una teúrgia técnicamente mejorada puesto que puede ser reproducida a voluntad. Por otro lado, la reproductibilidad del fenómeno fotográfico, que deviene rápida expansión del medio, aleja indirecta y paulatinamente al practicante de saberse provocador y partícipe de un proceso mágico; lo instala rápidamente en la planicie de la experiencia cotidiana, no habiendo en ella apenas lugar a la profundidad ni a la sorpresa. La mayoría de los fotógrafos reproducen correctamente el proceso preestablecido para la generación de la imagen fotográfica, logrando la aparición de las fotografías, sin embargo, al mantenerse ajenos al ritual vivificador de las imágenes, éstas nacen muertas con demasiada normalidad; son

objetos inertes, con forma y espacio, pero a costa de absorber y acallar la vibración de la luz.

Este fenómeno es posible porque emana del proceso mágico original de creación de la imagen viva, y por lo tanto algunas imágenes, aún sin la intencionalidad consciente del fotógrafo, conservan su potencial vivificador. De aquí los fotógrafos, no en la experiencia plana sino en la vivencia de este potencial, recuperan el secreto de oficio y realizan la interiorización de una serie de rituales de purificación para acceder al reconocimiento en la epifanía de la imagen. Aquí las formas pasan de ser meros objetos para convertirse en presencias reales de lo creativo, donde la materia se orienta para la íntima resonancia con la vibración lumínica dando lugar a los objetos vivificados por la luz: las imágenes vivas que, tal como un imán una vez imantado, guardan el latido de luz y pueden transmitirlo y dar vida.

Memoria, recuerdo, contemplación

La memoria es la acumulación y sedimentación de capas sucesivas de imagen que en su aposentamiento configuran y solidifican una identidad. Y la apariencia de una identidad puede quizás sostenerse en el apilamiento o simple aglomeración de registros, pero su presencia real, su capacidad de mantenerse estructurada, con capacidad de adaptación o cambio ante las variaciones externas, de mantenerse en el presente, radica en la vibración que origina cada una de las imágenes que se superponen en ella.

La vibración implícita en el *phos* golpea la materia receptora provocando una estructuración de la misma, sostenida por el pronunciamiento de la luz. Esto es la primera fase de cualquier fotografía que da lugar a lo que conocemos como imagen latente, todavía no visible pero ya pronunciada y, por lo tanto, presente en la materia. La pronunciación de una nueva imagen implica necesariamente el reposicionamiento de las demás imágenes en una disposición a resonar en relación al impulso del *phos*; cuanto más flexibilidad, capacidad de orientación mantenga la estructura, con mayor claridad, y más nitidez, se presentará la nueva imagen. De modo que, hasta en el más neutro de los registros, la memoria se produce como consecuencia del recuerdo que la vibración ha generado en él.

El recuerdo es el latido, es la pulsión de la luz, no como depósito, sino como resonancia y transmisión sucesiva en la materia. El latido de la luz penetra en la materia y, atravesando las diferentes capas, la devuelve a la vibración original. En la resonancia las imágenes se recrean y en sintonía con su primer impulso la estructura recupera el pulso que la anima. Del encuentro entre la materia y la luz surge el *graphos* como la huella y signo. Cada vez que el signo late en la materia hace evidente su comunión con el impulso que lo ha dado a luz; muestra el rastro del contacto y, mediante un juego de polaridades, ofrece la vía de retorno hacia el origen de su concepción y sustento de su forma.

Memoria y recuerdo representan los dos polos de la acción fotográfica. En la primera, la fotografía se convierte en acumulación de sombras y densificación paulatina de las formas; la fotografía es un fin y el cuerpo fotográfico deviene álbum de memorias del pasado. En el segundo, cada fotografía representa un destello de reconocimiento, las formas se aligeran y las sombras en contacto con la luz se significan y hacen presentes; aquí el cuerpo cobra sentido en la vivencia presenciada.

El italiano Diego Mormorio, defiende en su libro *"Meditazione e fotografia"* la estrecha relación existente entre las prácticas de la meditación y la fotografía. En la meditación y la práctica fotográfica pueden ser un presenciar el nacimiento y desarrollo de las imágenes con el fin único de participar eurítmicamente en la danza de la realidad; no de atesorar instantes pasados, si de acercar cada instante al flujo continuo de la creación. Seguimos sus palabras:

"La meditación es el camino de la ligereza, durante el cual el meditante se libera de múltiples pesos de la mente. Inicialmente, ello semeja a un escultor que debe traer una figura de un bloque de mármol o de una pieza de madera. Este último de hecho comienza a retirar mármol del mármol o madera de la madera.

Después de un poco se revela la diferencia. Mientras que el escultor en un cierto punto llega donde tenía prefijado llegar, el meditante no llegará nunca, porque en el recorrido del camino se dará cuenta que esto es sin término.

La meditación no es de hecho un simple medio para llegar a cualquier cosa, sino que es, al mismo tiempo, el medio y el fin.

[...] Para quien ama la etimología, decimos que la palabra sanscrita *dh na*, que nosotros traducimos con un término que viene del latín *meditare*, significa simplemente contemplar, tomar en consideración profunda y detenidamente una cosa. Pera decirlo con una frase usada a menudo por los maestros zen, meditar es *ver las cosas tal como son*.

Este *ver las cosas tal como son* no servirá para caminar sobre las aguas o para hacer cualquier otra cosa inverosímil, más, llevado con paciencia, perseveranza y empeño, llevará a algo más importante y extraordinario: a un mejor conocimiento del mundo y, sobretodo, a un más armonioso vivir en él.²⁴

Mediante la contemplación la fotografía se libera de la carga de la memoria y genera un recuerdo constante, una *participatio* con la realidad. Esto hace que, en palabras de Gadamer, "la verdadera experiencia del arte (no como representación sino como comprensión, es decir participación) modifique intensamente nuestro sentimiento vital y convierta el mundo en una realidad «más leve y luminosa»".²⁵ En la comprensión se produce la sintonía que provoca la levedad; el cuerpo de la imagen se corresponde con un encuentro, es un reconocimiento. La identidad se forja aquí no por densidad y fijación, sino por contacto con la fuente de las imágenes, recreación y reconocimiento constante mediante ellas. Serge Tisseron expresa así el problema de centrar el estudio del fenómeno fotográfico en el efecto material externo, las estampas fotográficas, olvidando el proceso vital que cada imagen encierra.

"La casi exclusividad otorgada hasta ahora a las imágenes de la fotografía en detrimento de su práctica no sería tan grave si estos dos puntos de vista no estuvieran relacionados entre sí. En cierto modo, hasta ahora, se habría explorado la faz visible de la fotografía –sus imágenes– y quedaría por explorar su cara oculta –su práctica–. Por desgracia, la comprensión de la fotografía únicamente desde el punto de vista de sus imágenes lleva a dar una importancia exagerada a reflexiones que, sin ser falsas, tienen un interés

24 Mormorio, D. (2000) *Meditazione e fotografia*. Roma: Ed. Contrasto, p. 53.

25 Gadamer, H.G. (1999) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, p. 34

muy limitado. Por ejemplo, ¿cómo se puede considerar que la fotografía funciona como un «fetiche» si muchas películas impresionadas no se llegan a revelar y si, entre las que se entregan al laboratorio, una parte considerable jamás es recogida? Esto ocurre porque no se considera necesario mirar y ni siquiera revelar las fotos realizadas. La toma fotográfica ha contribuido por sí sola a dar al acontecimiento un carácter de excepción y, a quien ha fotografiado, un lugar privilegiado en el seno del acontecimiento.

[...] Veremos como tras ese deseo se perfila el deseo de un *esclarecimiento del mundo por medio de su imagen*. [...] Este significado [el de la práctica fotográfica] se organiza ante todo mediante las distintas operaciones que la fotografía pone en juego: sostener una cámara delante de la cara o sobre el pecho, encuadrar, apretar el disparador, son formas de encuentro consigo mismo y con el mundo. Como también lo son, aunque de manera distinta, las decisiones de revelar una foto —o hacerla revelar—, mirarla, comentarla o, por el contrario, esconderla o incluso destruirla.”²⁶

El sistema de las imágenes es un sistema vivo, y el flujo imaginal es un flujo vital. El proceso que desemboca ocasionalmente en estampas fotográficas implica siempre una vivencia. Cada orientación, cada disposición u operación del fotógrafo es ya en sí misma una fotografía; expresa la luz en el cuerpo del fotógrafo. Y, tanto se desprenda una imagen bidimensional o no del proceso, en cada encuentro fotográfico se genera un organismo vivo que comprende a todos los actores y factores que concurren. No debe extrañarnos que Gadamer afirme que “el fenómeno del arte está siempre muy próximo a la determinación fundamental de la vida, la cual tiene la estructura de un ser «orgánico»” y define la obra de arte como “una unidad orgánica” basándose en el hecho de que “se siente cómo en la visión, en el texto o en lo que sea, cada detalle, cada momento está unido al todo, y no semeja algo pegado exteriormente ni desentona como un trozo inerte, arrastrado por la corriente del hacer. Antes bien, está dispuesto alrededor de un centro.” De modo que una obra de arte puede sufrir tantas modificaciones, sustituciones o añadidos como se desee siempre que se mantenga la relación del todo con su núcleo estructural, a saber, aquello que confiere a la forma “su unidad viva”.²⁷

26 Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.14-15

27 Gadamer, H.G. (1999) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, p. 49

Gadamer no limita esta reflexión al ámbito de la obra sino que precisamente la hace patente para defender la experiencia del arte como un juego, una fiesta de la que necesariamente se ha de participar activamente, todos los actores que confluyen en el proceso de generación de la imagen devienen órgano del organismo vivo de la imagen.

Como ejemplo especifica el caso de una partitura; la partitura tiene un tiempo, pero este tiempo no es un tiempo externo, medible y, por lo tanto, reproducible, sino que es un tiempo interno, una eutimia propia que cada intérprete ha de reconocer y celebrar como suya. Dice “Una de las mayores confusiones —hecha posible por la tecnología de nuestra época, y que ha afectado también a la práctica artística en ciertos países con una burocracia particularmente centralista— es, por ejemplo, reglamentar cuál es la grabación auténtica según el compositor, o convertir en canónica una grabación auténtica autorizada como tal por el compositor, con todos sus tempos y sus ritmos.” Cuando se hace incuestionable que “Toda reproducción, toda declamación de una poesía, toda representación teatral, por grandes que sean los actores y los cantantes, sólo nos comunicará una experiencia artística efectiva de la obra cuando oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos.” Podemos decir que, cuando la obra nos toca, resuena, palpita en nuestro interior. Cuando la representación implica, no la copia de elementos prefijados, sino la re-presentación efectiva de los dichos elementos, dicho de otro modo: el volcado de lo real a un presente extendido y vivo.

En fotografía el núcleo esencial es la luz; origina la imagen y provoca su estructura. De modo que puedo decir, siguiendo la lógica de Gadamer, que la fotografía es la luz preñada en mí. Que querer apalabrarlo es anhelo de describir lo que me causa, es anhelo de consistencia y repetición. Y que lo cierto es que la fotografía es en su origen acto de la luz en lo sensible y es, en su fondo y su meta, vuelta de lo sensible a la luz.

El sentido de la fotografía radica en la capacidad vital que desencadena. El pronunciamiento de una fotografía, tanto en su gestación como en su lectura, se sostiene en el contacto mantenido con la luz. Cada fotografía se hace efectiva

mediante la luz, la luz es en ella el elemento esencial, y es también el “núcleo estructural”. El sentido que subyace tras la liturgia fotográfica es la puesta en relación, la renovación, la recreación de las formas del fotógrafo mediante la acción de la luz. En cada nueva imagen se renueva el contacto con el impulso original de la luz, hace resonar el pulso y las resitúa dentro del organismo vivo. La imagen se incorpora pero no como nuevo peso y fijación sino como invocación y afirmación del flujo de sentido. Si el sentido último del proceso imaginativo es el mantenimiento de la organización interna que otorga la “unidad viva”, todas las formas que concurren en la acción se adaptarán constantemente a los cambios externos, a fin de preservar intacto el latido vital, y a fin de que se mantenga la participación del fotógrafo con la luz, núcleo central que otorga la latencia. Cualquier otro factor o elemento de su corpus imaginal puede variar que la imagen continuará siendo un organismo vivo.

La luz imprime su vibración en la materia, y ésta la alberga como imagen latente esperando ser revelada. La lectura interna de la imagen acontece cuando “oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos.” Es decir la interiorización de la imagen concurre cuando se da la resonancia en nuestro interior de la latencia de la imagen, la luz nos traspasa su latido. En la lectura, y también en la gestación, se produce una sintonización que incorpora los diferentes aspectos de la realidad, y mediante las imágenes se hace efectiva la información contenida en el flujo luminoso.

Si las imágenes son incorporadas, como se dice habitualmente “nos llegan”, no es debido exclusivamente a las variaciones formales en la superficie de la imagen. Para que una imagen se incorpore a nuestro imaginario, ésta necesita un aglutinante, un adhesivo, un enlace vital que permita reconocernos en la imagen, es decir comprenderla como propia. Y de esto se desprende que el verdadero efecto de las imágenes deriva del sentido con que ellas son configuradas e incorporadas. Cuando incorporamos una imagen, cuando nos asalta su recuerdo, es su sentido el que potenciamos o hacemos resonar. En este caso las imágenes no son más que el vehículo formal a través del cual ese sentido se hace perceptible y se traspasa.

Esta aproximación vital a la imagen, la que Mormorio asimilaba con la meditación, implica la contemplación del proceso imaginal, es decir la inclusión en el proceso íntimo de la luz, “el esclarecimiento del mundo por su imagen”. Al meditar las imágenes se hacen presentes, circulan pero no se fijan, no se paralizan. La fotografía se provee de artilugios de diferentes formas o tamaños, que reproducen el sistema de captación de la luz por el ojo. De algún modo fotografiar es disponer de la posibilidad de contemplar el comportamiento de un ojo mecánico, fotografiar permite, en este sentido, ver la visión. De modo que el fotógrafo puede tomando perspectiva separarse del peso concreto de cada imagen y centrarse en observar el sentido con el que se éstas se manifiestan en el flujo de lo visible. Viendo naturalmente, la visión se asimila con un todo orgánico y el fotógrafo, el observador, devine el lugar donde las imágenes se proyectan o se recogen. El fotógrafo es el fondo, la pantalla, y tan sólo queda esclarecer el nivel de implicación de la pantalla en la nitidez de la visión; hasta qué punto su consciencia, disposición y comportamiento, afectan, modifican, el aparecer de las imágenes.

Semilla de la imagen

La persona humana es, naturalmente, un “lugar de las imágenes”. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes, y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes. A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas.

Hans Belting²⁸

Desde el año 2001 he colaborado en diferentes proyectos planteados por la artista, y compañera en el programa del programa de doctorado, Mapi Rivera. En el año 2007, junto a Jorge Egea, ideamos el proyecto “El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen”.²⁹ En ese proyecto pusimos en cuestión la materialidad de las imágenes y planteamos su gestación y desarrollo a partir de los elementos naturales agua y tierra. Dispusimos el nacimiento de las imágenes de luz en un útero gigante de barro y, a partir de él, nos exigimos y nos regalamos experimentar la interioridad de la materia más densa y más oscura, a la cual interrogamos sobre la carnalidad de la luz y la conmoción entre las fuerzas más sutiles y sus posibles materializaciones telúricas.

28 Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, p. 71

29 ver el apartado: Agua y tierra originales.

Fruto de un año intenso de trabajo en el útero de barro, y del crecimiento en paralelo de nuestras respectivas investigaciones doctorales, surgió la posibilidad de afrontar un proyecto complementario que llamamos “La semilla de la imagen”.

Lo que germina

En la semilla de la imagen nos propusimos indagar en la esencialización del proceso de gestación de las imágenes, y en la sondeo de lo mínimo indispensable para que imágenes de luz sean congregadas. La esencialización de cualquier proceso de creación supone, al menos en nuestro caso supuso, un redescubrimiento y proximidad de los elementos básicos implicados, sus actores, materiales, procedimientos, rituales, etc. Esta aproximación se basó en la exclusión de cualquier elemento que, siendo prescindible, se situara como un hábito tecnológico entre la luz y su materialización en imagen. Como es lógico, este proceso de sustracción de lo superfluo conllevó también la desmaterialización de los soportes de la imagen; dando ello lugar a proyecciones muy etéreas que irrumpían en el espacio de trabajo como presencias descarnadas y temblorosamente reales.

En el encuentro con las presencias de luz, experimentamos muchas de las vivencias e intuiciones que han desarrollado en esta investigación, las cuales presentamos sucintamente ahora.

El espacio de recogimiento; la certeza de que toda manifestación se ofrece si previamente se le ha ofrecido un espacio donde recogerse. En el caso de la luz, este espacio supone la ausencia de luz y, por tanto, la oscuridad. La cámara, el espacio de las imágenes es en realidad un recinto preparado para que la luz pueda sostenerse en la materialidad incipiente e inasible de lo oscuro. Y el recogimiento es mutuo a varios niveles. La luz se recoge en la oscuridad y la oscuridad se anima por la acción de la luz. La conjunción de la luz y oscuridad alimenta la posibilidad de ser de la materia y su sensibilidad. Los materiales sensibles básicos se dan ya en esa conjunción.

El material sensible primordial es la conciencia de existir, y la primera de las preguntas la existencia de la dicha conciencia a partir de coagulación de las fuerzas expansiva y receptiva, del equilibrio entre lo centrífugo y centrípeto. El material sensible

más cercano al fotógrafo es el fotógrafo mismo; irrumpe en la cámara para descubrir el proceso de conjunciones que lo han gestado y que lo mantienen atento a la manifestación. La cámara es también entonces el primer laboratorio; el lugar donde se elabora la entrega de lo luminoso y el acogimiento en lo oscuro; el lugar donde se ora, donde se realiza la liturgia de vaciado que precede a cualquier significación. La cámara, el laboratorio son también el espacio de contemplación (*cum templum*) de la maravilla. La luz se encuentra consigo misma, el fotógrafo se encuentra consigo mismo, la epifanía de la imagen da signo de toda epifanía. Una aparición basta para entender el misterio de lo que se aparece y lo que se oculta tras el velo de la materia.

La luz que se muestra en el interior de la cámara no ha de hacer referencia a un evento externo a la gestación de sí mismo. Los espacios constituidos por la luz en el interior, se refieren también a una luz en el interior.³⁰

La lente es el elemento fundamental para la concentración y proyección de la luz, y es, por tanto, el primer lugar de la epifanía. Si la lente es la semilla de la imagen, el lugar de donde germinan las imágenes, la primera de las semillas es el agua o, expresado más ajustadamente, un líquido gelatinoso. Cuando ese primer lugar líquido de las imágenes se da en nosotros le llamamos lágrima; todas las lentes del mundo son evoluciones de la lágrima. *E-mociones* desde y hacia la epifanía de las imágenes de luz.

Las imágenes son transparentes por naturaleza. La opacidad que las hace emerger a lo visible viene dada por el medio en el se manifiestan y al que son adheridas involuntariamente. Convivimos naturalmente con las imágenes invisibles, que nos envuelven y nos inundan de imagen, pero estas imágenes solo aparecen si les entregamos una materia para la aparición.

La imagen se multiplica y se reproduce en una conmoción de luz en la que nos es permitido participar. Nuestra visión en la emanación de la luz es, en cierto modo, una confirmación de la mirada emanante de lo luminoso; así como también es un signo de la premeditación de nuestra mirada configurándose para la percepción de lo luminoso.

³⁰ Literalmente, como desarrollaremos en el apartado contacto.

Así pues, para la puesta en práctica del proceso fotográfico esencializado modificamos un plató fotográfico de modo que devino una suerte de cámara oscura, o de matriz, para el cultivo de las imágenes. Lo oscurecimos y preservamos con telas negras para ajustar la emisión de luz en la exactitud de sus proyecciones, evitando reflejos y disipaciones. Previamente nos habíamos pertrechado con lentes de diferentes materiales (incluyendo lentes de agua), formatos y dioptrías, que colocamos en peanas autoconstruidas. También fabricamos un soporte donde colocaríamos alternativamente membranas livianas para la favorecer la aparición de la imagen: metacrilato, cristal de diferentes grados de transparencia, papel, etc. En el interior provocamos dos espacios separados por una mesa de trabajo donde dispusimos las diferentes alternativas de lente y membrana. A un lado, preservado en la oscuridad, el fotógrafo; al otro, uno o dos cuerpos humanos fuertemente iluminados con focos de luz puntual.

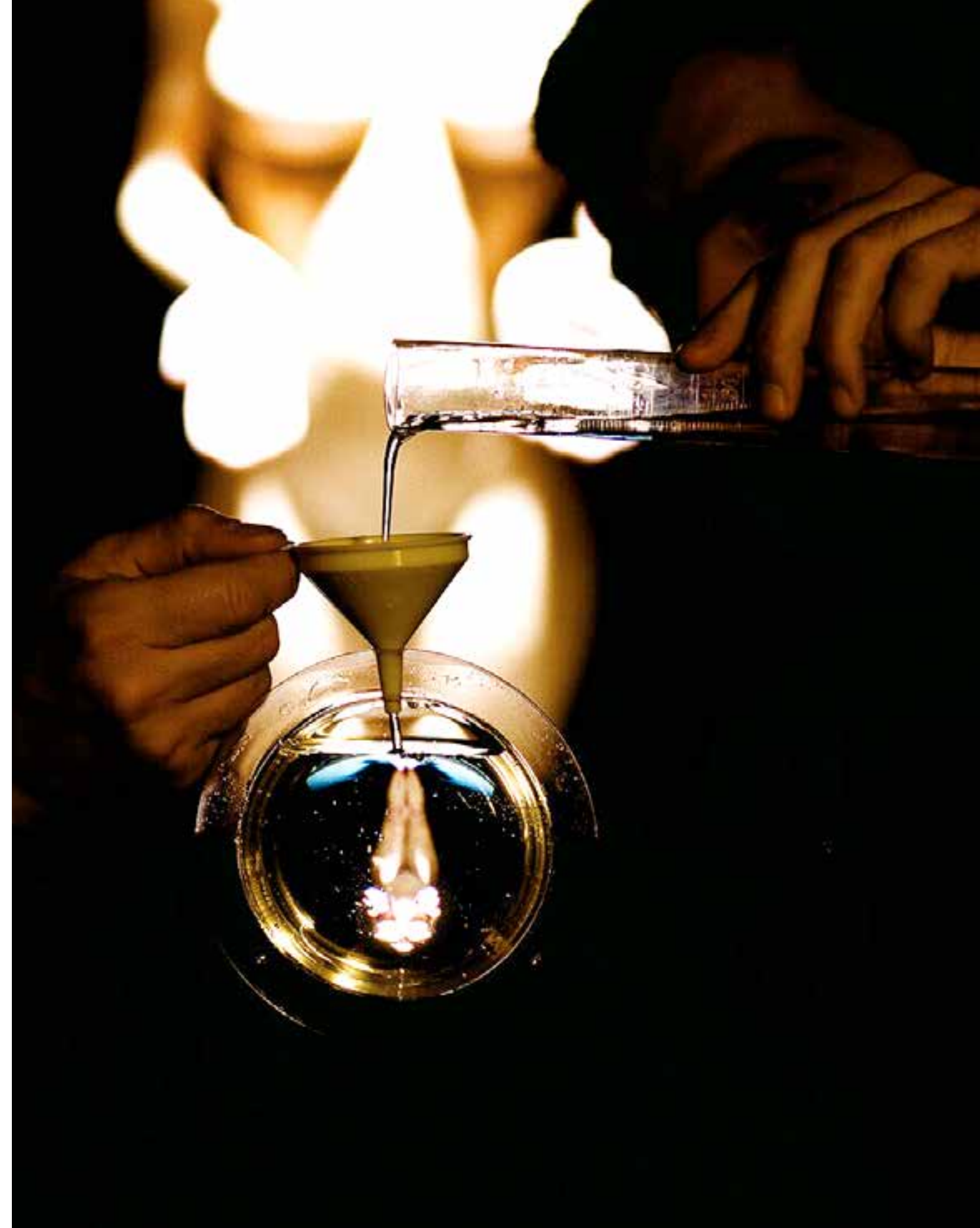
La luz emanada desde los cuerpos atraviesa la lente y recrea una imagen más sutil y etérea que la original. La imagen original compuesta por los cuerpos iluminados por la luz puntual o rodeados de un círculo incandescente, va variando sus gestos en una danza experimental. Los haces de luz que brotan son recogidos por la lente, que actúa de semilla y los germina en sí misma al tiempo que los proyecta, como los genes portadores de información, hasta las ligeras membranas. Proyectados sobre ellas o sobre otros diversos materiales fotosensibles, se encarnan en imágenes.

La cámara oscura, o matriz, en que hemos convertido el plató, evoca el mito de la caverna de Platón. Pero en este caso, más que la sombras, son aquí las luces las imágenes que son proyectadas y que, a pesar de su sutilidad, o gracias a ella, adquieren un halo de misterio que le otorga un sentido de realidad o verdad.

“Las fotografías tienen para mí una realidad que las gentes no tienen.” Esta declaración de Richard Avedon, que parece de entrada un presupuesto nihilista, abandonar el mundo y quedarse con sus imágenes, está explicado en esta otra: “Es a través de la fotografía como las conozco”.³¹ En su puesta en acción, la fotografía genera un doble de *las gentes* y ahí,

³¹ Recogido en: Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Edhasa, p.131

en el espacio intersticial entre las gentes y su doble luminoso, es donde se expresa la realidad de co-nacimiento. No en el estatismo de las formas, sino en su interrelación con otra realidad quizás igual a ellas, que se produce el acto poético, la aparición, la revelación de todo lo que existe. De acuerdo con Michel Melot, “una imagen no es jamás un objeto solitario; es –y esto es lo que hace que nos resulte tan fascinante– la marca de nuestra incompletitud”.³² La imagen de luz germinando desde los elementos más esenciales es el desencadenante de una fisura por la que se muestra lo germinal de todas las imágenes, así como los misterios que constituyen la incógnita de la primera de las imágenes de luz, y del despliegue de su presencia en materialidades carnales o luminosas.



³² Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, p. 13

Fig.2-02
Ramón Casanova
& Mapi Rivera (2009).
*Making of del proyecto La Semilla
de la imagen.* Lente de agua

Fig.2-03 - Fig.2-04
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen.*
C-print 100x100 cm.



Una vez dispuesto todo en el espacio, materiales, participantes y percipientes, la primera acción consistió en el simple llenado con agua de una serie de recipientes con formas esféricas y derivadas de la esfera. El agua cambió la densidad de las esferas vacías y, al cambiar sus propiedades y mantener su transparencia, las transmutó en lentes productoras de imagen. Una acción muy simple que, sin embargo, propició el establecimiento del estado de atención

que siguió en todo el proceso. El agua, así sin más, era ya gestora, receptora y proyectora de imagen. El líquido elemento era la primera semilla de las imágenes; quizás en el origen de cualquier otra semilla imaginal. Líquido llama a líquido y produce emoción. Las imágenes se aparecían en el agua, flotando en el centro del espacio de gestación, produciendo un efecto de irrealidad derivado de la reacción de

la luz a comportamiento cambiante del líquido. Trepidación. Disolución centrífuga de las formas luminosas; nitidez en el centro y emanación a la periferia; máculas de luz que ya se adivinan cuerpo luminoso. Difracciones, refracciones, distorsiones y aberraciones cromáticas se añaden y se desprenden de la entidad luminosa que germina. Es una aparición constante, conformación titilante de espectro luminoso y cromático.

Presencia y transparencia



Fig.2-05 - Fig.2-06
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen.*
C-print 50x50 cm.



Una vez asumida la realidad de las primeras apariciones temblorosas, pasamos a trabajar con lentes cristalizadas. La cristalización permitía depurar los volúmenes y las disposiciones de las lentes; ahora eran ya fácilmente manipulables y admitían los cuestionamientos formales a los que pretendíamos someterlas.

La primera cuestión radicaba en el desdoblamiento de la imagen. Fotografiábamos los resultados desde otro lado de la lente y, al mirarlos a través del visor de la cámara, la realidad y verosimilitud de los cuerpos y sus imágenes se fundían respectivamente en un argumento puramente perceptivo. Según nuestra mirada fotográfica, los cuerpos de carne y sus correspondientes luminosos compartían el mismo espacio en el visor. No era una cuestión de signo, icono o índice. La imágenes era tangibles frente a nuestra percepción. Entre los cuerpos variaba la materialidad, pero todos estaban allí ante nosotros; cuerpo a cuerpo, se explicaban recíprocamente.

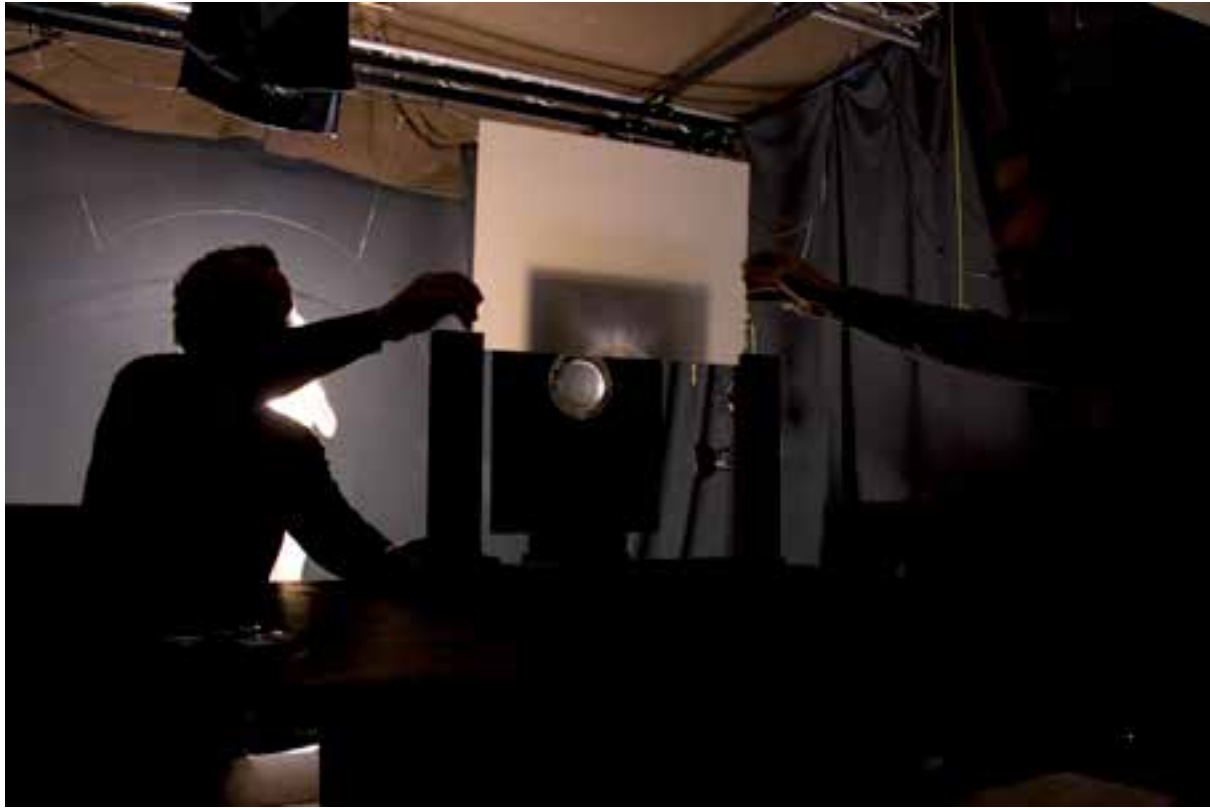


Fig.2-07 - Fig.2-08
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *Making of* del proyecto *La Semilla de la Imagen*. Colocación de diversas superficies de papel, metacrilato y cristal, a efectos de pantalla y membrana.

Fig.2-09
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen*.
C-print 120x120 cm.



Fig.2-10
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen*.
C-print 100x50 cm.



Las imágenes en la lente producen una concentración de sentido, el gesto es de pura receptividad, contengo la imagen y la hago visible. Alrededor de la lente, vacío y oscuridad. Pero si introducíamos un pequeño trozo de papel o, como más tarde hicimos, pantallas de diferentes grados de opacidad, la imagen se trasladaba desde la lente. Generaba proyecciones de sí misma y, al mismo tiempo, dilataba el espacio de la imagen desde la lente hasta su nueva membrana de ser.

Dos fenómenos nos llamaron poderosamente la atención. El primero sobre la transparencia de las presencias, a saber: sin superficie de proyección

no se manifestaban, aunque después se hacía evidente que no habían dejado de estar allí; al menos, esto es claro, en potencia de ser. Al añadir una superficie transparente, la sola densidad del medio las hacía aparecer. Por ejemplo, en la fig. 2-08 interpusimos un cristal transparente, de modo que la luz lo atravesaba y podía conservar su carácter y aparecerse como imagen más allá de él. No obstante, el cristal estaba rallado y, mediante esas imperfecciones y hendiduras, atrapaba parcialmente la luz, y la luz se manifestaba en forma de imagen en él.

El segundo es la cuestión del enfoque. Las diferentes convexidades de las lentes

se traducen en dioptrías y, por tanto, en sus consecuentes distancias focales. Este fenómeno es tan cotidiano en las operaciones del fotógrafo que, más allá de su funcionalidad, pasa totalmente inadvertido. Pero, al desnudar el fenómeno de los aparatos y tecnologías asociadas a él, el enfoque pasa a depender llanamente de las distancias entre un vidrio y un papel, lo cual dota al efecto del enfoque y desenfoque de una taumaturgia inigualable. Una pequeña variación en las distancias convierte la luz en imagen o la imagen en luz. Del cuerpo a la luz en un pequeño temblor de la mano.



Fig.2-11 Ramón Casanova & Mapi Rivera (2009). *Making of del proyecto La Semilla de la imagen*. La mesa de trabajo con algunos de los soportes y sus lentes. El Dr. Josep Maria Jori está en primer plano sosteniendo una lente en sus manos a modo de hostia.

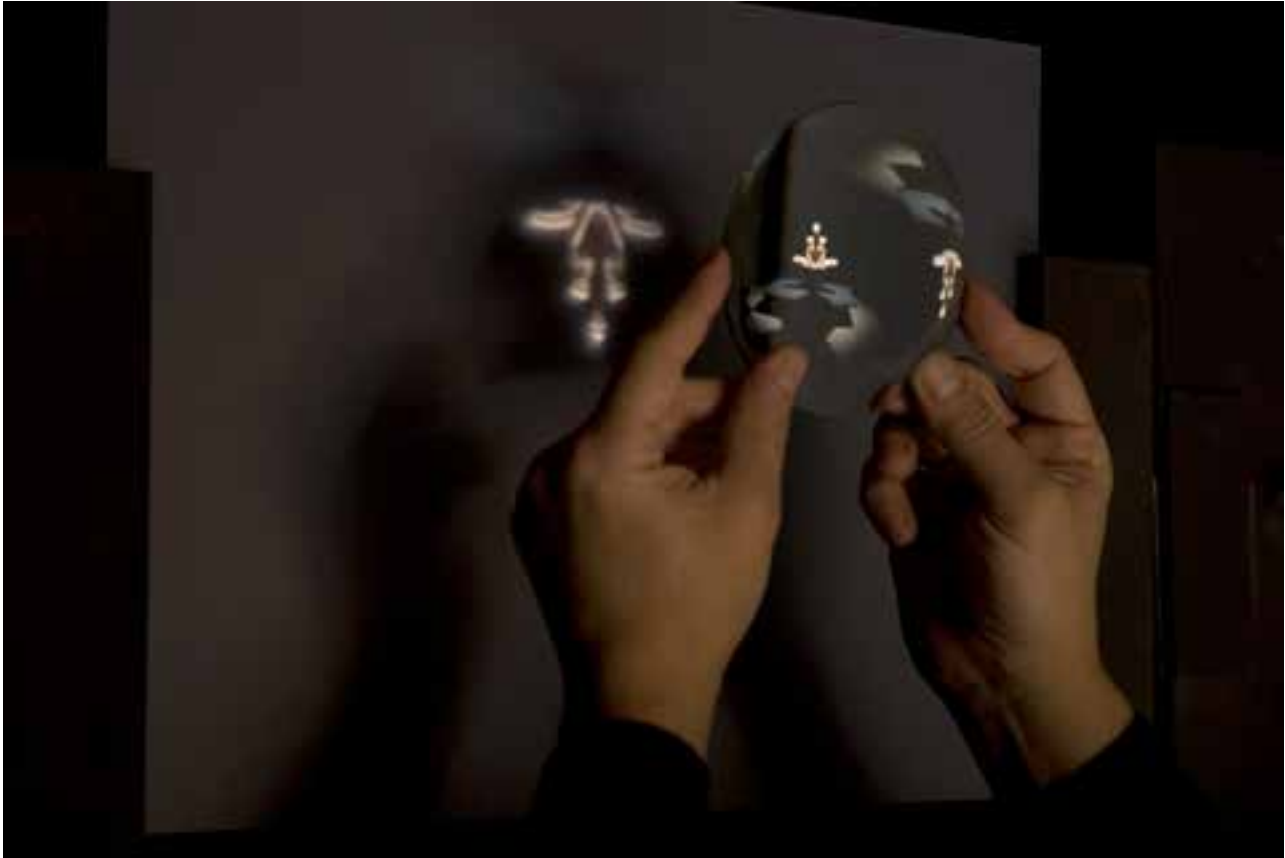
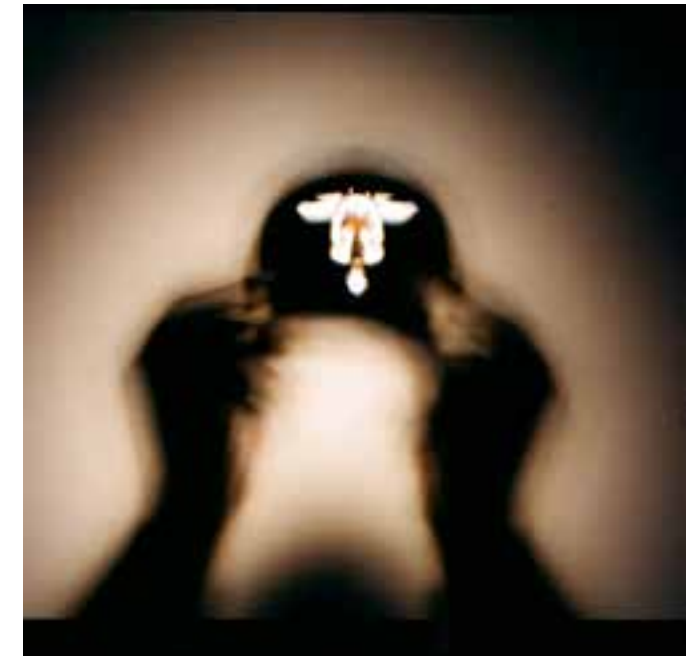


Fig.2-12 Ramón Casanova & Mapi Rivera (2009). *Making of del proyecto La Semilla de la imagen*. Detalle, podemos observar las diferentes imágenes formadas en y por la proyección de la lente.



Fig.2-13
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen*.
C-print 150x50 cm.



El simbolismo de algunos gestos, como el de la figura Fig.2-10, sugieren correspondencias eidéticas; tomado aquí el término en la conjunción que supone el *eidos* entre sus derivaciones de: aspecto aparente o forma, campo o espacio de acción e idea.

La consagración de la imagen nos remite al misterio de la presencia, a la transubstanciación de la lente inerte en un cuerpo de luz. El libro del proyecto recoge una extensa reflexión del Dr. Josep María Jori al respecto, de la cual reproducimos aquí dos fragmentos clarificadores:

“De pronto, un cuerpo vivo como encarnación del *Logos-Verbo*, ocupa el lugar del libro y lo supera, como *Presencia viva*. Ya no es un signo, es una biografía que, dada su sobre-naturalidad, deviene sagrada, un mensaje vivo. De la misma manera, todos los teólogos de la imagen se apoyan en esta afirmación diciendo que en esta carne, en este cuerpo y en virtud de su sobrenatural presencia, el *Logos-Verbo* se ha manifestado en cierta manera, más que en una estatua viva, en un cuerpo humano viviente, en imagen revelada sobre una materia sensible. La única vez que Cristo menciona su cuerpo es en la última cena, cuando, desgajando el pan dice “este es mi cuerpo”, origen de la eucaristía pero paradójico en

ese momento, pues estando presente y visible, identifica su cuerpo con un trozo de pan. Justamente este hecho provoca la querrela de la cena entre protestantes y católicos que inauguró el debate moderno sobre la relación entre cuerpo y signo, entre presencia y referencia, en definitiva, entre iconólogos y semióticos.”³³

“La lente óptica por la vía de otra analogía morfológica y de cualidades intrínsecas, nos remite a la oblea cereal de la hostia eucarística, presencia de otra luz, presencia del *solis invictus* supuesta luz pura. Pretendidamente transparente, sin opacidad, sin mácula, cuerpo de materia translúcida, acoge y proyecta la luz, presencia real y encarnación de la imagen. Así, la lente deviene la semilla de la imagen. No se utiliza la palabra *graine* francesa que se refiere a las semillas en sí mismas, ni la *llavor* catalana que proviene de laborare en referencia a la actividad de sembrar. La raíz *sem* evoca la unidad originaria, la esencia invisible de toda configuración, de la que el signo visible solamente es el rastro. Hace referencia al sánscrito *sa* y al griego *gen*, de aquello que genera, que origina, como consecuencia, la semilla es la fuerza engendradora, es el potencial de panspermia icónica de la lente, la acción invisible de lo visible, la proyección de la luz en una concepción inmaculada.”³⁴

33 Casanova, R., & Rivera, M. (2009). *La Semilla de la imagen*. Huesca: Ayuntamiento de Huesca, Ajuntament d'Olot & Ville de Tournefeuille, p. 76

34 *Ibíd.*, p. 179



Fig.2-14
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *Making of del proyecto La Semilla de la imagen*. Parte trasera de la pantalla de proyección, e interacción táctil con la imagen.

Dependiendo de las dioptrías de la lente, la imagen se proyectaba más o menos cerca de ella y, en relación directa con ello, adquiría diferentes tamaños. La imagen minimizada es abarcable, tangible, portable, y no es difícil relacionarla con los aspectos icónicos que permiten duplicar un elemento de la realidad y sustituirlo por su efigie portátil. Evidentemente, sabemos que al retirar la lente del radio de acción de la luz la imagen desaparece y, por tanto, no puede tratarse de un sustituto, sino más bien de un acompañante sutilizado de la realidad. En cambio, las imágenes magnificadas no son abarcables; continúan siendo tocables en una especie de escalofrío de la carne que atraviesa las pantallas, pero nos superan en tamaño y dominan

nuestro espacio. Son necesariamente no portables y, como las imágenes en los templos, adquieren un cuerpo y un espacio de manifestación. En el espacio se consagran y son veneradas como umbrales que remiten a una realidad que las supera; fuera de allí se desactivan, se desacralizan y pasan a ser tan solo nostalgias o indicios de un posible religamiento.

Las imágenes de luz viva actúan siempre a tiempo real. Al tocarlas mezclamos nuestro tiempo con el tiempo de la imagen, y, en el lugar del encuentro, el tiempo se multiplica y se ensancha. Es una trascendencia, que podríamos bien describir en el enunciado de Nicolás de Cusa: "Donde el invisible es visto, el increado es creado".³⁵

³⁵ título del capítulo XII del libro "La Visión de Dios". Ver: Nicolás de Cusa, *La Visión de Dios* (1999). Traducción e introducción de Ángel Luis González. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.



Fig.2-15 - Fig.2-17 Ramón Casanova & Mapi Rivera (2009). *La Semilla de la imagen*. C-print 150x150 cm. c/u



Fig.2-18 - Fig.2-19
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen*.
C-print 100x100 cm. c/u

Las pantallas, en su translucidez, se sitúan entre la emanación de luz y el observador de lo emanado, es decir: a la vez que nos lo muestran, se interponen entre nosotros. No obstante la interposición, su carácter intermedial se amortigua en su transparencia literal, el medio se disipa ópticamente y da lugar a la imagen nítida; el soporte es la carne de la imagen, y nada lo muestra como una manipulación que la modifique desde fuera.

Al sustituir la pantalla por una tela, estamos confiriendo materialidad al soporte y, además, añadiendo todas las connotaciones asociadas al elemento textil. Las telas envuelven nuestros cuerpos y los encubren, velan parte de nuestra imagen. Es por ello que, en este caso, la imagen luminosa sobre el velo acentúa aún más, produce una presencia real, un cuerpo revelado elemento textil. la d al soporte, rece spacio. Las intencional de panspermia icnás su carácter de cuerpo revelado. La tela no solo hace visible a la imagen, sino que

le otorga un cuerpo para el trance de existir entre los cuerpos. El paralelismo de estas imágenes con la noción de la Verónica (Vero Icona) es clara; se trata de una emanación energéticaaoduce una presencia real, un cuerpo revelado elemento textil. la d al soporte, rece spacio. Las intencional de panspermia icn que deja su impronta en la tela. Según la tradición, la verónica es una presencia real, separada de su referente pero participante de ello *ab origine*. En el caso de la Verónica, participando de Cristo, se consideró cargada de poder taumatúrgico.

Omar Calabrese describió en un delicioso ensayo, las características de la Verónica de Zurbarán.³⁶ La pintura de Zurbarán (se considera que hay unas diez versiones realizadas por el artista sevillano) asume el tema combinando la maestría hiper-realista para describir paño con el *de-realismo* con el que muestra sutilmente el rostro sobre él. Según Calabrese, esta oposición

emergente vs evanescente se combina “en la categoría del contenido, con la oposición *real vs irreal* y en la categoría de lo representado, con la oposición que cabría denominar *humano vs divino*”. Y continúa: “He aquí lo relevante: las polaridades de estas categorías son concomitantes en la pintura de Zurbarán. Así, lo evanescente, irreal y divino, radica en lo emergente, real y humano, y eso mismo se pretende. [...] Pero, simultáneamente, la reflexión en torno a la naturaleza de esa imagen introduce una gran cuestión filosófica; a saber. La paradoja de la visión: cuanto más vemos el mundo, lo material, menos vemos lo divino, lo espiritual; pero cuanto menos vemos materialmente lo divino, más logramos verlo espiritualmente.”³⁷

36 En: Calabrese, O., & Stoichita, V. I. (2015). . Madrid: Casimiro Libros.

37 Ibid., pp. 28-29



Para nosotros, trasladado ello a términos fotográficos, la imagen es una emanación de luz, no hay duda. Pero, en este emanar de la luz, el ojo es también una premeditación del mirar, una imagen de la luz constituida como ojo a fin de ver la luz. Luz en la luz, emergencia y evanescencia de lo luminoso.

Fig.2-20 - Fig.2-21
Ramón Casanova & Mapi Rivera
(2009). *La Semilla de la imagen*.
C-print 100x100 cm. c/u

El proceso fotográfico

“[...] *La luz es el primer animal visible de lo invisible. Es la luz que se manifiesta, la evidencia como un brazo que penetra en el pez de la noche. Oh luz manifestada que iguala el ojo con el sol. [...]Es lo primero que se manifiesta y será lo último manifestado.*”

José Lezama Lima³⁸

El cuerpo de luz

Las historias de los albores de la fotografía se basan a menudo en la evolución y desarrollo de los procedimientos y técnicas que permiten capturar y, sobretudo, fijar las imágenes producidas por efecto de la luz. La fijación de la imagen es de hecho la clave fundamental que lleva a considerar efectivo el nacimiento de la fotografía como un nuevo proceso de generación de imagen y, a la postre, presentarlo ante el mundo como una nueva técnica cargada de potenciales aplicaciones pragmáticas.

Los desarrollos previos a la consecución de la fijación de la imagen son considerados la prehistoria de la fotografía. Sin la palabra escrita no existe la historia, sin la fijación de la fotografía no existe la fotografía. Así pues, la historia del medio se basa a menudo en las evidencias de fijación, en la persistencia de las materializaciones resultantes de recoger la

38 José Lezama Lima (1987) en Ortega, J., *Antología De La Poesía Hispanoamericana Actual (La Creación literaria)* (pp. 24-35). México: Siglo Veintiuno Editores.

luz, y obvia en igual medida el proceso interno que sobrecoge al operario del procedimiento mientras ste se lleva a cabo. La misma lógica que hace que el análisis de lo fotográfico se haya centrado en el desarrollo y el éxito de los procedimientos que permiten perdurar la imagen de luz se aplica para olvidar la intensidad emocional con la que el fotógrafo vive el proceso de captación; la fuerza con la que persiste en su espíritu la manifestación epifánica de la imagen de luz dentro de la cámara oscura; la intensidad con la que vive la aparición de una nueva entidad lumínica que duplica pero trasciende el mundo material de la cual ella es imagen.

Si bien es cierto que la autonomía de la imagen fotográfica se acentúa drásticamente en el momento en que persiste aún apartada de la presencia de su referente original³⁹, la propia presencia de la imagen de luz en el interior de la cámara oscura es la primera y más potente manifestación de las formas luminosas. Esta presencia inaugural es el primer advenimiento de la luz, el que nos hace creer en la realización corporal de lo luminoso y que maravilló a aquellos que más tarde consideramos pioneros de la fotografía.

La voluntad de los fotógrafos para arrancar los cuerpos de luz de su espacio de recogimiento natural, es decir de la oscuridad de la cámara, no es sino la evidencia de hasta qué punto hiere el alma del fotógrafo contemplar la mágica autonomía de la imagen luminosa respecto al resto de su materia original. Es una síntesis luminiscente de lo real lo que provoca al fotógrafo, y, a la vez, el impacto de ver la extraordinaria conexión que en la distancia los une.

Nosotros estamos convencidos de que el poder de la imagen se concentra en los momentos de tránsito entre diferentes estados: La imagen desvelándose, la imagen desvaneciéndose, y todos esos momentos intersticiales entre uno y otro estado en que nosotros la sentimos viva precisamente porque nace y muere en el tiempo. La fragilidad de la imagen es indispensablemente la fuerza que nos mueve a intentar preservarla; demasiado a menudo olvidamos que, una vez determinada, la imagen mantiene su sentido en tanto que nos permite reproducir el inestable y profuso proceso de conexión y desconexión que mantiene respecto a aquello de lo que ella es imagen.⁴⁰

39 En su presentación del descubrimiento de la fotografía, el periódico Gazzete de France, destaca la importancia de la nueva capacidad de la imagen para persistir una vez apartada de la presencia de los objetos de los cuales es imagen. “Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la camera obscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos.” Gazzete de France en su edición del 6 de enero de 1939. Recogido en: Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006. Pág. 19

40 Esta conexión y desconexión se muestra mediante los sentidos al fotógrafo, en una participación corporal y, por tanto, háptica. En el extremo de lo cuántico, la ciencia ha demostrado esta conexión gracias a los experimentos con fotones correlativos. Los fotones correlativos, también conocidos como fotones gemelos, son fotones creados en el mismo evento que pueden, aún estando separados entre ellos por largas distancias, recoger y asumir automáticamente los cambios cuánticos de su gemelo. Esta posibilidad fue ya enunciada por Einstein asociada a la idea de retrocausalidad, llamándola “acción fantasmal a distancia”(spooky action at a distance). Ver: Entrelazamiento cuántico. (sin fecha). en Wikipedia. Wikipedia. Recogido en: https://es.wikipedia.org/wiki/Entrelazamiento_cu%C3%A1ntico

En el prólogo de su libro *The Pencil of Nature*, Talbot hace una breve descripción de las circunstancias que propiciaron el descubrimiento del proceso fotográfico. En ella declara que fue el maravillamiento ante las inimitables y frágiles imágenes que la naturaleza pinta, unido a su incapacidad para reproducirlas manualmente, lo que le llevó a concebir la posibilidad de que las imágenes se imprimieran a sí mismas: “Así era por tanto el método que me propuse a retomar, disponiéndome nuevamente a calcar con mi lápiz los perfiles del paisaje representado sobre el papel. Esta operación me llevó a reflexionar sobre la inimitable belleza de las imágenes que la naturaleza pinta y la lente de la cámara proyecta sobre el papel: unas imágenes de ensueño, unas creaciones únicas, condenadas a desvanecerse rápidamente. / Fue entonces cuando pensé, ¿ojalá fuera posible que estas imágenes de la naturaleza se imprimieran ellas mismas, quedando fijadas de manera duradera sobre el papel! Y, ¿Por qué no habría de ser posible? Me pregunté.”⁴¹

El maravillamiento

Es en esos momentos en los cuales una imagen deviene visible, donde se da la mayor concentración de maravillamientos. Esto es: el advenimiento de la imagen produce percipientes que suspiran por desvelar, por compartir y mantener el misterio constante de su aparición.

El momento clave que permite entender ese misterio se da en el interior de la cámara oscura: la luz que atraviesa la lente o el estenope da cuerpo a una imagen, y esa imagen luminosa se nos presenta en el tiempo y en el espacio real, nos llama a participar de ella, nos mira, nos habla de cuerpo a cuerpo. En su advenimiento parece que ha atravesado la frontera desde otro universo hacia el nuestro. El estímulo visual se separa en este acto del resto de percepciones sensibles de la misma materia que lo origina, es consistente por sí mismo, autónomo y a la vez mágicamente conectado con el resto de su yo.

Sin desdeñar cualquier pragmatismo ulterior, lo que subyace en la búsqueda de la permanencia de la imagen, es la preservación del maravillamiento primero de verla aparecer a nuestro lado; la nostalgia de verla irse y el anhelo de verla constantemente aparecida. Como veremos más adelante, esta

⁴¹ Talbot, William Henry Fox. *El lápiz de la naturaleza*. Ed. Casimiro, Madrid 2014. Pág. 24.

emoción se reproduce cíclicamente en los todos los diferentes estadios del proceso de creación de la fotografía: la visión en el fotógrafo, la manifestación de la imagen de luz, el revelado de la imagen latente, el paso de un negativo a su copia positiva, y otros muchos momentos epifánicos en que el proceso discurre como una verdadera revelación. Además, estos fenómenos reveladores que se dan en el proceso, se reproducen inevitablemente en cualquier genuino visionado posterior de la imagen resultante. Pero para ello, para una comprensión completa, la imagen necesariamente ha de leerse habitándola y descubriéndose compartiendo vivencias con ella, en ella y a través de ella.

Se da consustancialmente en la fotografía, lo que Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) nos explicaba era la base de la doctrina tradicional del arte, a saber, “el conocimiento sólo sustituye a la observación cuando hay conformidad del conocedor y lo conocido, sin distinción, en un único acto de ser. Al igual que el artista se le exige en primer lugar que sea lo que ha de representar (y Dante coincide aquí literalmente con las tradiciones indias y chinas), también el espectador, a su vez, sólo puede conocer lo que se ha representado cuando se convierte él mismo en el tema de la obra, y ve que ésta lo expresa a él mismo.”⁴²

La luz modifica el material fotosensible en la cámara. La materia se entrega a la acción de la luz para ser la corporificación de su dictado. El material sensible; los haluros de plata de la película fotográfica, el silicio del sensor digital o, como veremos más adelante, la conciencia del percipiente en el interior de la cámara, del laboratorio, del museo.

⁴² Coomaraswamy, A. K. (2001). *Sobre la doctrina tradicional del arte* Olañeta, p. 25

Protoimagen

“[...]
cuerpo adentro la sangre nos anega
y ya no hay cuerpo más, sino deshielo,
una honda, vibración que se disgrega.

Medianoche del cuerpo, toda cielo,
Bosque de pulsaciones y espesura,
Nocturno mediodía del subsuelo,

¿este caer en una entraña oscura
es de la misma luz del mediodía
que erige lo que toca en escultura?

–El cuerpo es infinito y mediodía.”

Octavio Paz⁴³

Llamamos protoimagen a la entidad vibrante que se manifiesta mientras la imagen está siendo gestada. La protoimagen es la demostración pura de la ebullición creativa de la imagen, el momento vivo que antecede a cualquier estándar de fijación; todavía no se ha establecido como imagen y toda la fuerza y la fragilidad de su advenimiento se anteponen a cualquier consideración representacional posterior.

El término protoimagen ha sido usado con cierta asiduidad como traducción posible de la noción alemana *urbild*, aunque esta noción ha sido mayoritariamente asociada a las expresiones más extendidas de “arquetipo” o “imagen primigenia”. El núcleo de la palabra, *Bild*, se traduce como

43 Paz, O. (2007). *Piedra y sol (Poemas elegidos)*. Madrid: Visor Libros. Pág. 35.

“imagen”, siendo que en alemán la semántica del término incorpora la idea de construcción, de conformación o configuración. *Bild* y *bildung* se corresponden a los términos latinos medievales *forma* y *formatio*. De modo que traído desde el término *bild* la imagen conlleva una configuración más que una simple reproducción, e incorpora inevitablemente una dimensión física o material. *Bildung*, a su vez, implica la acción de configurar o construir algo o alguien, de modo que incluye la imagen y su dimensión material necesaria. Al añadirle el prefijo *ur*, se le atribuye al término la cualidad de originario, previo a la imagen, de algún modo anterior a su configuración. En este orden se entiende que *bild* es la imagen material que se refiere o que nos remite a la imagen inmaterial *urbild*, y la *bildung* la formación del sujeto que accede a lo inmaterial a través de lo material.⁴⁴

Desde el punto de vista de la imagen fotográfica, y atendiendo a su fenomenología, nos encontramos estas dialécticas sin tener que acudir a las relaciones entre la imagen que se está formando y los arquetipos externos a ella a los que esa formación corresponde. Para nosotros la protoimagen se realiza en el proceso mismo de formación de la imagen, siendo que imagen y protoimagen comparten un mismo espacio germinal, y asumiendo que la protoimagen no anticipa temporalmente a la imagen sino que la antecede ontológicamente. La protoimagen existe en el momento de nacer la imagen y por extensión también en todos sus umbrales de ser. Si la ontología de la imagen fotográfica radica en la fijación, en la perpetuación del momento, la protoimagen concurre en la medida en que sus funciones icónicas son desbordadas por la certidumbre inmediata de su acto generatriz. En esa certidumbre, y en lo insustancial todavía del producto resultante, la protoimagen desvela la verdad de la imagen: su fenomenología inmanente; el volátil y poderoso estado de unión entre las fuerzas confluyentes de lo luminoso y lo sensible.

La protoimagen condensa en su aparición la dialéctica del alumbramiento y la ocultación. Está en el espacio de su propio alumbramiento; persiste como forma presentida de su inminente ocultamiento. Heidegger calificaría este espacio de inmanencia como la única verdad existente, “La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la

44 El término *bild* y sus derivaciones asociadas están desarrollados en el libro: Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad nacional autónoma de México.

interacción de mundo y tierra”,⁴⁵ y nosotros consideramos que esta dialéctica es inherente a la cosmogonía de la imagen. Allí, en su formación y en su sostén las tensiones entre lo visible y lo invisible, la luz y la oscuridad, lo expansivo y lo receptivo, lo fluido y lo fijo, se revelan inseparablemente activadas. La protoimagen reposa en la cosmogonía de la imagen. Es anterior a sus funciones cosméticas y, por lo tanto, tiene la capacidad de desnudarla para hacer aflorar lo cosmogónico en ella; con lo cual se nos abre a su verdad más profunda, a la ebullición de su constitución de ser. La ebullición que se aparece es la manifestación inestable del flujo de realidad luminosa que crea la imagen, la expresión de lo imaginal, un puente vivo entre la realidad interior y la realidad exterior.

Lo imaginal

En la tradición occidental, lo imaginal se encuentra invariablemente en un régimen jerárquico de dependencia respecto a aquello de lo que es imagen; asociado a figuraciones secundarias derivadas de construcciones mentales o bien a presencias condicionadas por nuestras subjetivas e imperfectas percepciones sensibles de lo material. Nosotros expresamos aquí lo imaginal siguiendo el sentido que le es dado en el pensamiento Sufí. En el pensamiento sufí el mapa de mundo es bien diferente al occidental, a saber: “se distinguen tres mundos: 1) el mundo inteligible puro (*alam aqli*), mundo de las puras inteligencias; 2) el mundo imaginal (*alam mithali*), mundo del Alma y de las Almas; y 3) el mundo sensible (*alam hissi*), el territorio de las cosas muertas. Paralelamente, las Formas del Ser y del Conocer, propias de cada uno de estos tres mundos, se conocen como: 1) las Formas Inteligibles (*suwar aglyyn*); 2) las Formas Imaginales (*suwar mitaliyya*), y 3) las Formas Sensibles (*suwar hisiyya*).”⁴⁶ Entendido de este modo, el mundo imaginal actúa como puente efectivo entre los otros dos mundos; el de las inteligencias puras y el de la materia inerte. De este modo las formas imaginales asumen un papel activo y se liberan de la dependencia formal que normalmente asumimos para ellas en el pensamiento occidental. Sucede que en este mundo intermedial de las imágenes se reúnen las realidades intelectual y sensible, actuando en una suerte de conciencia del mundo. Esta comunión de realidades es en efecto la imagen en tanto que percepción, conciencia, contemplación de lo real.

45 Heidegger, M. (1988). *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pág. 99.

46 El significado y los usos del término imaginal están desarrollados en el artículo: Rodríguez, M. (2010): *Exponer lo imaginal: reproducir y representar*. Arte, Individuo y Sociedad, 22 (1), 35-48

En la contemplación, el mundo imaginal hace efectiva la reunión entre observador y observado, de modo que ambos roles pueden llegar a confundirse en uno solo. Las formas imaginales se asumen como la causa y el efecto de las formas restantes, la imagen es la causa y el efecto de la imaginación activa, el contemplador es el contemplado. En las tesis de Najm Kobra (1145-1220) se expresa así: lo buscado es la luz divina y el propio buscador es una partícula de esa luz; o así en el verso de Goethe “si el ojo no fuera de naturaleza solar / ¿cómo podríamos mirar la luz?”⁴⁷

En su ensayo “El origen de la obra de arte”⁴⁸, Heidegger (1988) plantea la discusión de las diferentes teorías de aproximación al problema ontológico de la obra de arte. Reduciendo en tres las teorías clásicas: la teoría sustancialista, la teoría sensualista y la teoría materia-forma. De modo que las tres pueden ser aplicadas indistintamente dando resultados diversos, y las tres se muestran a sus ojos imperfectas en la comprensión del problema. La dificultad estriba en que todas ellas se han convertido en prejuicios que bloquean la percepción inmediata del ente. “Para oír un puro ruido necesitamos oír aparte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir, oír abstractamente. En el concepto de cosa ahora citado, no hay tanto un ataque a la cosa, sino más bien el intento exagerado de traer la cosa a nosotros en la máxima immediatez. Pero a ello no llega nunca una cosa, en tanto que le asignemos como lo cósmico de ella lo percibido por medio de la sensación. Mientras que la primera interpretación de la cosa la aparta del cuerpo y la aleja con exceso, la segunda nos ataca con ella demasiado al cuerpo. En ambas interpretaciones se desvanece la cosa. Por eso bien vale la pena evitar la exageración de ambas interpretaciones. Hay que dejar tranquila a la cosa misma en su descansar en sí. Hay que tomarla en su propia estabilidad. Esto es lo que parece realizar la tercera interpretación, que es tan antigua como las dos primeras. Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia (*hyle*) ya está puesta, al mismo tiempo, la forma (*morphé*). Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia esta unida con una forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa invoca

47 Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Ediciones Siruela. Pág. 150

48 ver: Heidegger, M. (1988). *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

la visión inmediata, en la que la cosa nos afecta con su aspecto (). Con la síntesis de materia y forma se encuentra, al fin, el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso.”⁴⁹

La tercera vía, la que se da en la conjunción entre materia y forma, resulta ser también un atraco al verdadero núcleo de ser de la obra, a lo cósico⁵⁰ de la cosa en sí. Sucede que no puede asumirse la verdad de la obra en tanto que depende de su utilidad, es decir, de la adecuación a una función o voluntad externa. Heidegger asume que el ente está en el ser, y que por tanto la verdad de la obra puede radicar en la confianza con la que nos relacionamos con ella, no como reconocimiento en una representación, sino como el acceso mismo al alumbramiento o la ocultación del ser de la obra, “en un tránsito que no somos nosotros y en una vía de acceso que somos nosotros mismos. Gracias a esta luz el ente está descubierto en ciertas proporciones que son cambiantes. Empero, sólo en el espacio iluminado puede el ente estar él mismo oculto. Todo ente, al que hace frente y acompaña este espacio luminoso, guarda este raro antagonismo de la presencia, que se reserva siempre al mismo tiempo en una ocultación”.⁵¹ Podemos trasladar que, en la imagen, el fenómeno de aparición u ocultamiento resulta como el momento de mayor libertad de la imagen y por lo tanto aquel en el que se puede acceder al ser mismo de la imagen, en una contemplación que no agota ni fija los materiales sino que los realiza en sí mismos y en nosotros. De algún modo, la participación con nuestra percepción activa en el proceso generatriz de la imagen nos permite trascender a la imagen y a nosotros mismos como realidades separadas para acceder siendo uno con el ser de la imagen y por extensión comprender la esencia de lo que la imagen es y lo que nosotros somos en tanto que participamos del ser. “La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como el histórico soportar el existente (*Dasein*) por la relación de no ocultación.”

El ser transitivo de la imagen

El *Dasein* es un término alemán utilizado con el significado de existencia. Ampliamente por Heidegger y otros filósofos

49 Ibid., pp. 49-50.

50 Enunciado con la palabra alemana Dinghaft, que significa literalmente lo que tiene de cosa la cosa, y traducido por Samuel Ramos como “lo cósico”. “¿podrá quizá evitarse este atraco? ¿cómo? Solamente si, en cierto modo, concedemos a la cosa un campo libre para que muestre lo cósico inmediatamente. Todo lo que en la compresión y enunciación sobre la cosa pudiera estar entre ésta y nosotros, debe ser antes puesta a un lado. Sólo entonces nos abandonamos a la presencia sin obstáculos de la cosa.” (Ibíd., p. 48)

51 Ibid. pp. 86-87

alemanes, identifica categóricamente el ser como una acción transitiva, la acción de ser necesita un espacio donde expresarse, el ser es ahí, él es en sí mismo, y referido al sujeto le añade el sentido de participación y entrega respecto al verbo. Su correspondencia en la tradición china sería el *ichinen*, de las palabras *chi*, energía, y *nen*, fusión; algo así como la fusión con el flujo de energía vital. La protoimagen es un estado transitivo para la imagen, el estar-siendo de la imagen en el flujo de energía imaginal. Ese estado del ser conforma en sí mismo un espacio en el que el ser, y de este modo el espacio puede ser entregado por las imágenes para comprenderse en el existir de la imagen. En su naturaleza transitiva éste es un espacio compartido, en el cual se nos permite acceder en la medida que somos-uno-con-otro en acontecimiento puro del ser-uno-para-otro. Tanto en su creación como en su contemplación, La protoimagen nos permite participar con ella del origen y cosmogonía de un espacio para el ser, el ser de la imagen que es el ser mismo de lo imaginal expresándose en la imagen, el ser de la imagen que es el ser mismo de todo lo es-siendo. El ser-siendo de la imagen es un espacio de devenir sin más sentido que el propio sentirse siendo-ser, exterioriza el existente.

Cuando la imagen se mira hacia dentro encuentra su sangre de luz, y en un gesto de auto reconocimiento se desmorona en la corriente palpitante. En el palpito, lo sanguíneo vibra, y por un momento de consolidación, sin dejar de discurrir, la sangre se arremolina en un vórtice de apariencia temporal. Todo lo que fluye es por un momento convocado y lo que no era palpito se aglutina bajo la cadencia silenciosa del aparecer. Lo fluido por un instante se afianza y todo el fulgor y el temblor al unísono se muestran. Todo lo profundo aflora en la aparente inmovilidad de la luz, es piedra y es agua, y su emoción congregada se expande en oleadas hasta el lindar de su resplandor. Allí, en la orilla, cada ola deposita su memoria y paulatinamente sedimenta un espejismo; una hornacina con semblante de imagen.

Es la hornacina sedimentada, el tegumento orgánicamente constituido por lo imaginal, lo que se nos muestra en la percepción común de la imagen acabada. La hornacina, la horma de la imagen su aspecto exterior es la consecuencia que se ha instalado en lo visible como efecto limítrofe de la

conmoción nuclear que vivifica la imagen, y que ahora de la acción es memoria de la acción a la vez que señuelo y camuflaje. Así, en esta percepción común, se pone en juego la mayor de la contradicciones en lo visual: lo visible nos oculta lo invisible. En la medida en que la imagen se deposita en los extremos de su ser-siendo, la visibilidad aparente de su figura nos hace más impenetrables los misterios de la luz ya invisible que la está alumbrando en su interior. De algún modo el semblante detenido de la imagen cumple una función preventiva respecto a su frágil equilibrio interior de potencias creativas. Podemos decir que la imagen tal como se nos muestra es una barrera de luz hecha por la luz para reservarse ante nuestra mirada funcional. Es necesario tomar partido; participación o posesión, entrega o anáilis, conmoción o disección.

El relato interior de la imagen se nos trasfiere vivamente en los espacios de no fijación, en la celebración espontánea preludio de su consolidación. Esos momentos que la RAE describe a la perfección en la acepción emoción, 1) Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática. 2) Interés expectante con que se participa en algo que está ocurriendo. Asistimos físicamente a algo que está ocurriendo ante nosotros, en un acontecer en el que, por su propia naturaleza de ser, se nos deja participar íntegramente, y nos altera, nos conmueve, somáticamente.

Cualquiera que haya estado en el interior de alguno de los espacios de gestación de la imagen, llámese la cámara, el laboratorio, u otros donde la imagen se muestra antes de ser fijada y poseída, puede alcanzar que lo que expresamos no es un ejercicio de pensamiento abstracto más que en la medida en que la vivencia (*Erlebnis*)⁵² ha de ser traducida en palabras. En los espacios interiores de creación y recogimiento se dan momentos de transparencia en los que la dermis de la imagen, su memoria, comienza aún a irrumpir; la protoimagen se adelanta a la fijación de la imagen, asume el riesgo de desprotección y se emplaza antes de dar luz a las imágenes que la ocultan. Antes que se den las fotografías que lo substituyan, y antes de pronunciarse las palabras que nos lo expliquen.

José ángel Valente afirmó que “solo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las

52 El término vivencia fue introducido por José Ortega y Gasset en 1913. Es descrito por Manuel García Morente así: “Escritores de la Revista de Occidente traducen la palabra alemana Erlebnis, introduciendo en el vocabulario español la palabra vivencia. Vivencia significa lo que tenemos realmente en nuestro ser psíquico; lo que real y verdaderamente estamos sintiendo, teniendo, en la plenitud de la palabra tener. [...] Entre veinte minutos de paseo a pie por una calle de París y la más larga y minuciosa colección de fotografías, hay un abismo. La una es una mera idea, una representación, un concepto, una elaboración intelectual; mientras que la otra es ponerse uno en presencia del objeto, esto es: vivirlo, vivir con él; tenerlo propia y realmente en la vida; no el concepto que lo substituya; no la fotografía que lo substituya; no el plano, no el esquema que lo sustituye, sino él mismo. [...]” En: García Morente, M. (1996). *Obras completas*. Barcelona, Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Antrophos, pp. 10-11.

palabras”⁵³ y nosotros hacemos nuestra la oración como si se tratara de un primer mandamiento. Solo se llega a ser fotógrafo cuando se tiene una relación carnal con las fotografías. Solo se llega a comprender las imágenes cuando se las atraviesa hasta lo carnal. Allí, en la inmediatez de su carnalidad; superados los semblantes, desvanecidos los sedimentos, derrumbadas las exterioridades; en acto de máxima entrega y libertad de la imagen, en entrega necesaria y desgarradora hacia los adentros luminosos de la materia, allí, aquí se alumbra lo oculto y lo atemporal de toda imagen, aquello que se aparece y aquello que se desvanece, lo que es eternamente efímero en la protoimagen, y que se confirmará más tarde en la contemplación anhelante o nostálgica de sus imágenes.

53 Valente, J.A.. (1999). *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 11

Protofotógrafos

Protofotógrafo es un término acuñado por Geoffrey Batchen (1956) en su libro *Burning with desire. The conception of photography* (1997)⁵⁴ para poder referirse a todos aquellos “autores y experimentadores” que “practicaron, documentaron y posteriormente reivindicaron para sí mismos un precursor planteamiento del deseo de fotografiar”. Batchen pretende encontrar una nomenclatura adecuada que pueda incluir a los no pocos que “produjeron una voluminosa colección de aspiraciones cuyo objeto deseado era en todos los casos un cierto tipo de fotografía” y delimita la posibilidad de incorporarse a ella para aquellos que realmente aspiraron a la fotografía antes de que los procedimientos del daguerrotipo, fisautotipo y heliografía fueran presentados por Fançois Arago ante la Academia de Ciencias el 19 de agosto de 1939.

Nos interesa alcanzar el término puesto que entronca directamente con nuestra idea de la protoimagen. En apariencia de imagen, se expresa como un ente transitivo que incluye a la imagen, en tanto que aparición y formación, junto a su dimensión material necesaria para expresarse. Los protofotógrafos son enunciados por Batchen en aras de entender su sincronía de interés en la materialización de la imagen fotográfica. Para nosotros se encuentra aquí, subyacente en esta pregunta, una tipología de fotógrafo que precede a la propia concepción estabilizada de lo fotográfico y que, por tanto, no hace más que experimentar sobre la materialidad de lo luminoso siguiendo un anhelo vinculado a lo epifánico. algo así como “la luz se manifiesta ante mí, y yo he de ser capaz de encontrar la manera de recogerla y corporificarla”. Según esto, los protofotógrafos no son solo los pioneros de los desarrollos posteriores de la fotografía, sino que además representan el prototipo de un modo de enfrentarse a lo fotográfico como una aventura encarnada en los antagonismos de aparición y ocultamiento.

54 Versión española: Batchen, G. *Arder en deseos*. (2004) *La concepción de la fotografía*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili. El concepto de protofotógrafo se extiende transversalmente en los diferentes apartados del libro, si bien se detalla pormenorizadamente en un apartado específico de nombre “protofotógrafos”, pp. 55-58

La lista que Batchen presenta está, siguiendo sus propias palabras, condicionada por “la naturaleza selectiva de la memoria histórica” y es por tanto imperfecta, pues muchos otros pueden haber compartido los deseos de producir un cierto tipo de fotografía y sin embargo no haber estado convenientemente registrados o documentados; o, del mismo modo, el inventario bien pudiera haber crecido con todos los que una vez descubierta la capacidad de la luz para generar autónomamente imágenes de la naturaleza fantasearon con recuerdos idealizados de experiencias similares. Sin embargo, los nombres que habríamos de incorporar a esta lista u otras similares no son lo importante aquí. No se trata de establecer un panteón de ilustres eminencias sino, más bien, de determinar la correspondencia temporal que se da entre diferentes individuos en torno a la indagación de un tipo de epifanía.

La prehistoria de la fotografía se extiende muchos siglos atrás si atendemos a las primeras descripciones históricas del fenómeno de la imagen. Los diferentes desarrollos de cámaras lúcidas, cámaras oscuras y sus aplicaciones en las artes están extendidas y bien documentadas desde el *Quattrocento*; El conocimiento de los elementos y las herramientas asociados al fenómeno de la gestación de imágenes de luz se populariza desde entonces. Tanto en ámbitos profesionales, artísticos o científicos, como también en manifestaciones didácticas o sociales, se hacen presentes la óptica y sus dispositivos como herramientas de observación y representación de la realidad. Por otro lado, las sustancias químicas que se podían asociar a la fotosensibilidad y, por tanto, a la posibilidad de producción y fijación de imágenes de luz, eran conocidas al menos desde el 1727 con el hallazgo de Schulze⁵⁵. A pesar de todos estos avances no fue hasta los primeros años del siglo XIX que confluyen en varios autores, como reflejo quizás de la sociedad del momento, los ardientes deseos de fotografiar. Lo que lleva a Batchen a establecer un marco de estudio en torno a lo que el llama los protofotógrafos es, trascendiendo las identidades concretas de cada uno de los autores de la lista, el porqué de esta concurrencia en el tiempo o, más bien, el porqué de la efervescencia por lo fotográfico en ese momento particular y no antes.

Teniendo en cuenta que la fotografía no existía todavía como tal, es lógico buscar para ellos un nombre diferente al

55 Ver Sougez, Marie-Loup. Historia general de la fotografía. Ed. Catedra. Madrid 2007. Pág.58. “El profesor de anatomía alemán Heinrich Schulze (1687-1744), al mezclar tiza con plata y ácido nítrico, constató en 1727 el ennegrecimiento del compuesto. De hecho, esta propiedad ya había sido descrita por el astrónomo y teólogo holandés David Fabricius (1554-1617). Otros investigadores prosiguieron en la línea de Schulze. En 1737, El químico Jean Hellot (1685-1766) comunicó a la Academia de Ciencias francesa un proceso de escritura secreta realizada en un papel impregnado de nitrato de plata: el escrito aparecía cuando se exponía a la luz solar y posteriormente se desvanecía.”

de fotógrafos. Más que fotógrafos, los protofotógrafos son pioneros de lo fotográfico. Los protofotógrafos no siguen las pautas definidas por el medio, sino que las preceden y están de hecho envueltos en la magia de descubrirlas, de definir la fenomenología particular que puede converger en la gestación de una imagen por efecto de la luz, de descubrir las extensiones y los límites de los procesos implicados. Los resultados de sus experiencias, los productos de su trabajo, tienen valor en tanto que corroboran sus expectativas prodigiosas; en la medida en que sus anhelos de aparición de la imagen se ven cumplidos. En sus desarrollos la fotografía no tiene aún, por suerte, forma definida; los productos de su trabajo se convierten, uno a uno, en posibilidades de realidad tangible para la imagen. Cada nueva forma que se aparece se convierte en una nueva evidencia del fenómeno, un nuevo cuerpo para acomodarlo; todas ellas abren un camino, descubren un paso nuevo en el procedimiento para conquistarlo. Esto es imprescindible para entender la importancia y la actualidad de su tarea; se trata de un enamoramiento, una entrega total del protofotógrafo al servicio de la posibilidad de ser de la imagen.

No es la expresión de su yo a través de un medio dado y sus particulares comportamientos y lenguajes, no es la descripción ni la narración de acontecimientos, sino que es el acontecimiento mismo el que merece el protagonismo: la epifanía de la imagen, emergiendo y manteniéndose temblorosa sobre un medio material. La voluntad de ser de la imagen, de ser comprendidos sus comportamientos, desvelados sus misterios.

En un momento que la disciplina esta por definir, es más, está todavía por descubrir, los procedimientos están en desarrollo y no son dominados por el protofotógrafo. Por tanto, no pueden estar todavía al servicio del fotógrafo sino más bien al inverso, es el fotógrafo el que se entrega totalmente a entender el núcleo de realidad del fenómeno y aproximarse a los procedimientos que pueden hacerle capaz de domesticarlo. El protofotógrafo trabaja para que, lo que es todavía expectativa de ser, emerja y sea erigido. En el albor de ser cada paso cuestiona también los propios fundamentos de aparición y fijación de la imagen de luz y en el mismo paso puede acontecer el descubrimiento definitivo.

En los años posteriores a sus expediciones a la raíces del fundamento luminoso, y hasta ahora, muchos otros autores optaron por aproximaciones similares, centrados en un espíritu epifánico, maravillados con las posibilidades del proceso, dejándose sorprender con el lenguaje puro de los iconos y los materiales implicados. Algunos de estos autores los ubicaremos en diferentes puntos de los capítulos posteriores con el objetivo de ilustrar actitudes y pensamientos que enraízan directamente en el asombro del aparecer de la imagen, y que, siendo así, pueden dar testimonio real de experiencias y vivencias en torno a fenomenología de los procesos y fisicidades implicados en la gestación y transmisión de la imagen fotográfica. Paulatinamente, y en concordancia con diferentes momentos del proceso, usaremos sus obras y sus escritos para poner en duda la aseveración de Duane Michals "Los fotógrafos buscan hechos pero nunca se dan cuenta de la maravilla. Los hechos son tan solo la representación visible de lo maravilloso".⁵⁶ La paradoja que encierra esta afirmación es, precisamente, el hecho de que sea enunciada por un fotógrafo, lo cual, nos concede la evidencia de que se da al menos un tipo de fotógrafo que está atento a la maravilla y convierte en su *leitmotiv* el cultivo del ecosistema más favorable para ella.

En resumen, para nosotros, lo protofotográfico representa a toda fotografía que anteceda lo fotográfico, independientemente del momento histórico en el que ésta haya sido ejecutada; se da allí donde una imagen fotográfica puede asociarse a una atracción principal hacia lo epifánico del propio fenómeno; allí donde sus autores se desentiendan de la aplicación pragmática del medio ya controlado para así centrarse en las maravillas de su fenomenología epifánica.

56 Entrevista a Duane Michals en: Olivares, R. (2000). El fotógrafo al que le gustaba escribir historias. *Exit #0 El Espejo* (0), 60-87.

Protografía

Emergencia de lo imaginal

Protografías es el término escogido para designar la muestra retrospectiva del artista multidisciplinar colombiano Óscar Muñoz (Popayán, 1951). La muestra recoge cuarenta años de trabajo creativo en los que ha ido consolidando una desrealización de la imagen; lo hace a través de series o ensayos en los que la imagen se desvanece, se fragiliza, pone en cuestión la memoria y se hace fuerte en la inconsistencia de su materia. La selección de trabajos se exhibe en 2011 por primera vez bajo esta denominación en la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, y va creciendo, incorporando nuevas obras bajo el mismo espíritu hasta la última exposición en el *Jeu de Paume* de París en el verano del año 2014.

El curador de la muestra, José Roca, deja meridianamente claro en el texto introductorio del proyecto el porqué del término protografía, y, de paso, nos regala una definición perfecta de lo que puede ser un desarrollo de la imagen sustentado en la fragilidad de sus formas y orientado al énfasis de su aparición o de su inminente desmaterialización. “Si la ontología de la fotografía radica en fijar de una vez y para siempre la imagen móvil, sustrayéndola a la vida, podríamos decir que el trabajo de Oscar Muñoz se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía. En ese sentido, el trabajo de Muñoz es protográfico”.⁵⁷

Por otro lado, Marta Gili, en calidad de directora del *Jeu de Paume* nos advierte de obras vivas, orgánicas, que se activan mediante las relaciones establecidas con el espectador: “La obra de Óscar Muñoz se construye y deconstruye en función de nuestra mirada. Orgánica, mutante, moviente, requiere la presencia del espectador para existir. Éste es apelado no solamente a desplazar su cuerpo por el espacio de la exposición, sino que además y sobre todo a acercarse, alejarse,

57 Roca, J.A. & Willis Londoño, M. (2011). . julio, 15, 2015, Museo de Arte Banco de la República Sitio web: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz> Si no se indica otra referencia, los citas referidas al trabajo protografías de Oscar Muñoz están recogidas de esta catalogación online de la muestra. Algunos de los textos se repiten exactamente en la catalogación realizada como referencia de la muestra llano al francatalogación estaón bilingüe francés-inglés realizada en ocasión de la muestra en el Jeu de Paume; pero en este caso traducidos desde el castellano, acudiremos a ella cuando refiera un contenido no incluido en el original.



rodearla, inspirar y expirar, esperar, atento, breve, a ver pasar el tiempo de la imagen”.⁵⁸ Las obras se distancian de lo icónico para devenir presencias reales; es por ello que requieren la presencia del espectador. Sus frágiles corporalidades claman a ser sostenidas en el gesto del observador atento; sus premeditadas ausencias se completan con lo que esperamos de ellas; sus vacíos se llenan de nuestro aliento. La duración se cuenta en ellas por *apareceres*, y cada mirada nuestra es un nuevo aparecer; el tiempo se extiende en un espacio liminar en el que se encuentran nuestro cuerpo y nuestro aliento junto con el cuerpo y el aliento de las imágenes.

Con el término protografía se introduce un interesante juego de palabras con los afijos *grafía*, *foto* y *proto*; omitiendo

Fig.2-22
Óscar Muñoz, *línea del destino* (2006). vídeo 4/3, sin sonido, 1 min. 58 s.

58 En Roa, J. & Alloa, E. (2014). *Oscar Muñoz. Protographies*. Paris: Jeu de Paume & Filigranes Éditions. Pág. 7 (traducción del autor)

Fig.2-23

Óscar Muñoz. *Narciso* (1995-2009). Polvo de carbón, papel sobre agua y plexiglás. 50 cm x 50 cm x 10 cm.



voluntariamente el prefijo foto (*phos*, luz) y compactando el resultado en un enunciado de sonoridad “fotográfica” en el que se ha sustituido lo luminoso (del *phos*) por lo preeminente (del *proto*).

Si el *lumen*, lo luminoso, es el fundamento imprescindible para concebir la fenomenología de los procesos fotográficos, al sustituirlo se desplaza el foco de atención del término liberando a las imágenes del carácter icónico más asociado a lo fotográfico. Al no depender de la luz se desprende de toda relación de semejanza o representación; especialmente de esa tan puramente fotográfica, casi religiosa, que asume que la imagen es consecuencia directa del contacto luminoso con aquello con aquello de lo que es imagen. Si la luz ya no emana desde el objeto hasta la imagen, el vínculo de la imagen con lo externo se ha roto. La imagen ya no es la representación de un ser externo a ella y por tanto, su ontología se desplaza hacia el magma de figuración interno que le da sentido y aspecto de imagen.

Por otro lado, si tenemos en cuenta el aspecto extremadamente fotográfico de muchas de las piezas, hallamos que los procesos no se han desentendido de lo luminoso y que la luz sigue jugando un papel inevitable. Eso sí, ya no es la luz allá fuera o allá arriba la que anima el cuerpo inerte, sino que, esta luz emerge desde las foscas profundidades de la materia; y es la representación de las fuerzas telúricas contenidas en ella lo que ordena la imagen en un gesto de sentido. Emerge en forma de grafía una memoria transitoria del juego de fuerzas que irrumpen en lo substancial. “Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito.”⁵⁹

Lo protográfico recupera de lo fotográfico la aparente inmediatez de lo que los primeros fotógrafos denominaron la naturaleza dibujándose a sí misma. Si la grafía revela el carácter y el mensaje de quien escribe, si lo fotográfico evidencia la capacidad de lo luminoso por vincular realidades antes aparentemente distanciadas, el carácter fotográfico de los signos protográficos nos habla de los gestos fundacionales de la substancia expresándose a sí misma. Los rastros y la memoria de la imagen nos revelan su propia configuración, la identidad de aquellas fuerzas que se materializan y se desmaterializan dando lugar a la memoria, al recuerdo, a la conciencia del ser-siendo.

⁵⁹ Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, p.177

El signo de lo protográfico no se encierra en lo gráfico sino en la gestación que lo antecede y en la persistencia posterior del gesto en la materia. En base a esto, su signo y su sentido pueden radicar más bien en la conciencia de que su configuración no ha sucedido en un tiempo anterior a nuestro encuentro con él, sino que está aconteciendo en nuestra presencia. Lo que de algún modo presenciamos no es el resultado de una operación pretérita, sino la evidencia de que una entidad está circulando ante nosotros, que su representación está siendo ahora y que, en su fragilidad de ser, nos hace partícipes de una identidad cambiante, en la que quizás nosotros podamos influir y que, a su vez, nos devuelve a la conciencia de nuestro primordial existir, en oleadas desequilibradas de expansión y sedimentación.

**Fig.2-24**

Sin título, de la serie *Narcisos* (1995).

Radicalización del proceso

Las protografías de Óscar Muñoz son gestadas a través de radicalizaciones de procesos gráficos conocidos. Muñoz explica estas radicalizaciones utilizando los términos acuñados por Richard Sennett en su libro *El Artesano*⁶⁰: “reparación pasiva” y “reparación activa”. La reparación pasiva sustituye una parte del engranaje para que un aparato dado siga siendo el mismo, por tanto, mantiene y perpetúa el sentido de acción previamente determinado; en cambio, la reparación activa modifica partes substanciales del aparato, pudiendo así alterar o modificar significativamente su funcionamiento.

⁶⁰ ver Sennett, R. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.

Cuando Óscar Muñoz modifica substancialmente los procedimientos gráficos que ha ido profundizando en la base del dibujo, el grabado, la serigrafía, el pirograbado, la impresión con carbón, entre otros, radicaliza el comportamiento asociado al proceso y en cierto modo lo esencializa para llegar su raíz más elemental. Los procedimientos convencionales se voltean para focalizar en los procesos implicados en su creación y en su correspondiente contemplación activa. Así sucede con lo fotográfico: si en el procedimiento no modificado se nos insiste en la fijación y por tanto en la memoria, una vez reparado activamente el procedimiento, su tecnología se abre y se desentiende del proceso para así desvelar su núcleo esencial.

Es por eso que muchos de sus dibujos comienzan a evaporarse o desdibujarse en un intento por transformar su materialidad y aproximarse a la sensaciones que ello provoca. "Me interesa el instante y los procesos que se dan para que una imagen pueda consolidarse, o no, en la memoria", así la imagen puede situarse en el espacio en que el pensamiento es movimiento de la mano, y lo memorizado se torna emoción, es decir *moción*, tensión de ser de la materia imaginal. "Me interesaba la imagen que se sitúa en el lugar entre su materialización y su desmaterialización".

Lo protográfico surge como una oposición a lo que la imagen fotográfica representa, la reparación activa que se promueve en ello invierte los valores tradicionales y recupera el proceso más epifánico. La imagen no se considera aquí un objeto de percepción, sino que activa y es en sí misma una experiencia vivificada. "Tengo un recuerdo inolvidable: la primera vez que necesité una fotografía para mi trabajo y estaba de visita en la casa de Fernell Franco, entré al cuarto oscuro y vi cómo una pinza empezó a mover un papel blanco en el revelador para que fuera apareciendo una imagen; me quedé perplejo, sin respiración... Ese tipo de experiencia, más allá de cada técnica, relacionada con la imagen en su sentido más abierto, sin duda marcó mi trabajo." Si en lo fotográfico el proceso de revelado puede verse reducido a una funcionalidad necesaria para el disfrute del objeto resultante, en la exteriorización del proceso, la experiencia antes reservada al fotógrafo se torna ahora el objetivo a exponer y custodiar en la imagen.



Hablamos de una inversión del revelado para la vivificación del proceso. El objetivo es mantenerlo vivo, como si la imagen fuera un puñado de lágrimas que tuviéramos que trasladar sin que perdieran su emoción; una bandeja con agua sin que desborde o, como recoge Marek Sobczyk en el modo más gráfico que he leído nunca: "De ahí la pregunta: ¿en qué momento lo visible se hace imagen, o si se prefiere, en qué momento una pintura se convierte en imagen? Pregunta que un amigo resumía de esta manera tan expresiva: "¿Cómo tener un pez vivo en las manos?"⁶¹

Interrogado sobre las memorias de infancia que pudieron marcar su obra, Oscar Muñoz refiere que, de acuerdo con Wittgenstein, la imagen mnemónica no es estática ni plana,

Fig.2-25
Óscar Muñoz, Sin título, de la serie *Narciso seco* (1996). 71 x 71 x 3.3 cm. Carbón sobre papel y plexiglás.

61 Sobczyk, M., & Arranz, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura*, p. 33



Fig.2-26
Óscar Muñoz, *Retrato* (2004).
Proyección de vídeo 4/3, sin sonido,
28 min.

y que en el momento en que no es necesariamente una imagen congelada, la memoria se aleja de un concepto visual asociado a lo fotográfico. “a mí, más que recuerdos estáticos me llegan vivencias”. Quizás por esto, asume y reivindica una relación táctil con la imagen, recuperar la inmediatez y trascendencia del pensamiento mediante la acción y el tacto. “Las cosas que me llegan de la infancia tienen que ver

mucho con momentos en los que me relaciono con los materiales. Por ejemplo, no recuerdo el momento vivido ni el lugar de ninguna de esas dos únicas fotografías en las que aparezco con mi hermana Norma y con mis padres en la primera, y con Norma y con Maruja, mi madre, en la segunda, cubiertos por una sombrilla china de papel negro, parados como estatuas sobre un pedestal, pero sí recuerdo haber tenido en mis manos esa maravillosa y delicada sombrilla con sus innumerables radios de bambú. Hay un interés por la materia, por las superficies; y en este tiene mucho qué ver la vida del juego, de la infancia, del niño que está agachado como un hombre primitivo, con una curiosidad por comprender el mundo a partir de las superficies, los sabores y los olores. Pienso que cada ser humano tiene en su memoria algo así como un baúl al que puede recurrir a buscar los recuerdos refundidos de esas experiencias primeras.”

Una de estas experiencias primordiales que le han marcado es la asunción constante de ser envuelto por la atmósfera húmeda del trópico, particularmente en los momentos de mayor luminosidad y calima en los que las formas del entorno se disuelven ante nuestros ojos y simultáneamente parecen adherirse a nuestro cuerpo en forma de humedad y de calor. “Eso es determinante junto con la cuestión de la luz, digamos esa cosa borrosa del aire cargado de humedad, esos cielos blancos y opalescentes. La calina o calima —muy de aquí [de Cali] este nombre — es una bruma de humedad con

una densidad menor a la niebla, pero afecta la visibilidad. En alguna parte dije hace mucho que hay una hora del día en Cali en que las personas parecerían desmoronarse.” El desmoronamiento de lo percibido visualmente es asumible entonces como una apercepción háptica, y, por lo tanto, lo que en primera aproximación podría parecer una ausencia es en realidad una aproximación. En la ceguera luminosa del mediodía, la climatología nos cierra los ojos en una ceguera luminosa y, en compensación, nos abre los poros de la piel para reconocernos osmóticamente con el entorno.

La gestión de lo húmedo es clave para entender la identidad tras las protografías, como sucede en “la línea del destino” (2006), en el que observamos el rostro del autor reflejado en la cantidad de agua que la concavidad de su mano puede mantener. Durante el minuto y cincuenta y cuatro segundos que dura el video, el agua se va filtrando paulatinamente entre los dedos. En su movimiento va distorsionando por momentos los rasgos reflejados y, finalmente, la imagen en el agua se reduce a un cintileo en unas pocas gotas; una mano vacía, nada de imagen y todo de la mano cóncava que la contenía. La fragilidad de la imagen y su transitoriedad nos muestran al fin la carne del principio, como un Narciso que descubre su mano desnuda al agitar el agua donde se da su reflejo. La expresión de Valente nos ayuda a comprender la progresiva demostración de ausencia. “Cuando ya no nos queda nada, / el vacío del no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto.”⁶²

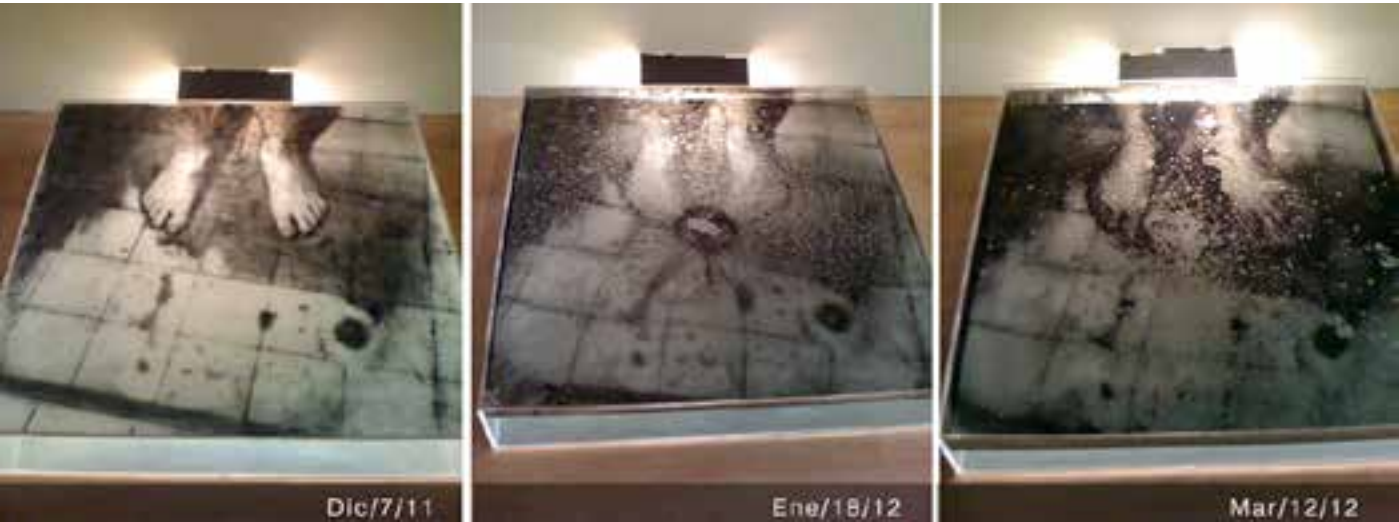
Vivificación de la imagen

En “Narcisos” (1995) Muñoz imprime imágenes sobre el agua; en el mismo medio líquido donde allí donde se revelan las imágenes fotográficas y donde años antes se le reveló la energía implicada la aparición de las imágenes. Pero aquí la imagen no se revela, sino que se deposita como una huella sobre el soporte más sensible y más delicado. El carbón que utiliza se aposenta sobre la dermis del agua, expuesto a sus vaivenes y contingencias. La imagen es una nueva piel para lo líquido y, quizás por ello, al menos mientras lo líquido no se evapora, la imagen parece tener vida. A medida que la exposición avanza temporalmente, el agua va evaporándose y la imagen se sedimenta, como la piel que era, en el fondo

62 Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, p.113

de la bandeja de metacrilato. Una vez sedimentada, la piel de las imágenes es la evidencia del proceso de fijación al que se somete la imagen fotográfica; siendo que aquí es ineludible, y es actor principal de la obra, el hecho de que, en términos de imaginaria, una fijación puede ser equivalente a la muerte. Así lo nos lo aclara José Roca: “El artista se ha referido a las tres etapas del proceso de Narcisos como alegóricas al paso del individuo por la vida: la creación, en el momento en el que el carbón toca la superficie del agua; los cambios que se dan durante la evaporación; y la muerte en el momento en el que el polvo finalmente descansa, seco en el fondo del contenedor. El resultado, que el artista llama Narcisos secos, es a la vez la imagen final y la muerte del proceso: los despojos de una fotografía que tuvo una vida después de haber sido fijada para la posteridad. En ese sentido, los Narcisos secos son el testimonio de una doble muerte de la imagen.”

Fig.2-27
Óscar Muñoz, *Simulacros* (1999).
Evolución desde diciembre de 2011
a marzo de 2012.



Los “simulacros” (1999) representan la evolución más poética del proceso de sedimentación de la imagen sobre el agua. A las piezas les añade la posibilidad de recuperar el líquido evaporado, en un representación del ciclo de la vida, como si pudiéramos recuperar el tiempo que se ha ido, como si la identidad de nuestras imágenes viajara intacta a través del ciclo hidrológico: evaporación, condensación, precipitación. Los tanques de plexiglás, de un metro de lado y diecisiete centímetros de hondo, se acompañan en esta ocasión de un

dispositivo situado a unos dos metros de altura sobre el eje central de la imagen flotante, de modo que, cada cierto tiempo dejan caer unas gotas en el epicentro de la imagen. Lo que era quietud es ahora suave oleada de temblor y, en el temblor, la imagen detenida revive ante nosotros. Lo que parecía poder matar a la imagen, la reanima, ya no está detenida: es emoción.

En re-trato (2003) Muñoz intenta sin éxito completar el dibujo de un rostro. Dibuja sus rasgos con la efímera ayuda del agua, tal como dicta la tradición oriental; la imagen se gesta únicamente con pincel, agua y soporte. En la simplicidad del gesto, el pigmento inexistente no puede depositarse y el proceso se muestra a sí mismo con la única ayuda del gesto ejecutado, nada queda postergado tras el gesto, nada sedimentado; todo se evapora. El calor del cemento sobre el que dibuja hace que las líneas ya perfiladas vayan volatilizándose mientras se entretiene dibujando las restantes. Es una tarea inacabada e inacabable que se nos muestra en un bucle de veintiocho minutos. La identidad se convierte en un auto-palimpsesto. El rostro acabado no se muestra nunca, pues quizás, si llegará a mostrarse, se habría detenido el flujo constante de gestos que le permiten renovarse incesantemente como un ente vivo.

En un texto expresado desde los procesos de la pintura, Sobczyk rescata las ideas que pueden explicar el texto introductorio de Marta Gili y llevarnos desde la intención vivicante tras la conmoción de la imagen a lo luminoso que la sostiene. A saber: “Si la materia se ha hecho visible y el hombre ha podido ser engendrado ha sido desde la perspectiva de un principio reflexivo: la creación necesita una mirada. Una conciencia que pueda responder del universo, es decir, mantener la corriente entre el soplo y la mirada con el fin de que la creación pueda perseverar en su estado vivificante. Una actividad de orden intelectual capaz de reinsuflar el *sentimiento* recibido del mismo modo que la circulación del aire mantiene un fuego. Éste es, desde otro punto de vista, el sentido de la oración. La presencia del hombre responde de este modo a una voluntad y una demanda del espíritu creador que necesita a su vez ser visto y reconocido. En esta dirección es en la que aparece la necesidad de un «tejido de filamentos» que pueda conectar lo invisible con los soportes porosos de la materia, y el filamento más potencial de fluido es, en el orden jerárquico, la luz.”⁶³

⁶³ Sobczyk, M., & Arranz, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura*, p. 46

El ojo premeditado



Fig.3-01 Susan Derges (1991). The Observer and the observed #4. Gelatina de plata, 28 x 34 pulgadas. Recogido en: Derges, S., & Kemp, M. (2000). *Susan Derges: Liquid Form*. London: Michael Hue-Williams Fine Art.

“El ojo que ve no es ojo
porque tú lo veas;
es ojo por que te ve.”¹

Algunas de las más significativas imágenes de los albores de la fotografía son umbrales, más específicamente ventanas. “*Point de vue de la fenêtre de Le Gras*” (1826) de Niepce; “*Latticed Window*”, “*The Oriel Window, Seen From the Inside*” (ambas de 1835), de Talbot ; “*Boulevard du Temple*” (1838) de Daguerre.

Este hecho se debe probablemente a cuestiones pragmáticas pero, incluso siendo así, no puede pasarnos desapercibido. El fotógrafo, los llamaremos así aunque en aquella época todavía no lo fueran, recogido en el interior de su espacio personal, proyecta su mirada hacia el exterior luminoso; en correspondencia, recoge una imagen sensible. El ojo, la cámara y el hogar; los tres reproducen el mismo patrón de comunicación con los estímulos externos y recogimiento en lo interno.

En su desarrollo, la cámara siguió tanto el ejemplo del ojo que éste se impregnó a su vez de ella. Para el pensamiento decimonónico la coherencia entre ambos era tal que se llegó incluso al extremo de suponerles los mismos comportamientos y capacidades. Corey Keller nos explica hasta qué punto llegaban las intenciones de aplicación de estas supuestas correspondencias. “La década de 1800 fue testigo de una serie de informes forenses que habrían identificado un asesino mediante el examen de la retina de su víctima, que supuestamente había retenido, como si se tratara de una placa fotográfica, una imagen de lo último visto. Estos informes fueron ampliamente discutidos en revistas médicas y fotográficas, y se sometieron a rigurosas pruebas bien entrado el siglo XX.”²

Ya en 1690, John Locke (1632-1704) utiliza un símil muy fotográfico para describir las vías sensibles que conectan el conocimiento y el entendimiento humano. “Las sensaciones

1 Machado, A., Alvar, M., & Celma, P. (2010). *Poetas completos Soledades, Galerías, Campos de Castilla*--. Madrid: Espasa, p.148.

2 Keller, C., Gunning, T., Gröning, M., & Tucker, J. (2008). *Brought to light: photography and the invisible, 1840-1900*. (C. Keller, Ed.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, p. 30.

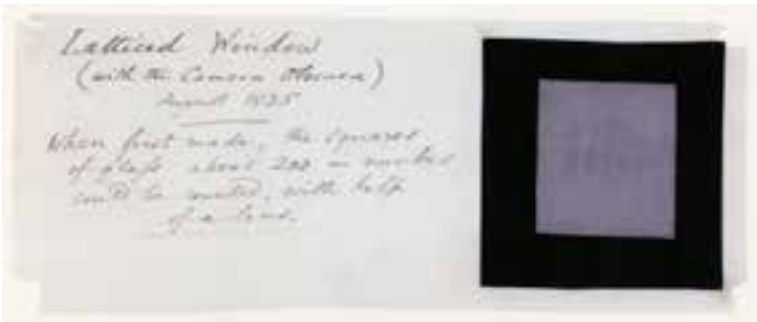


Fig.3-02 William Henri Fox Talbot (1835). *Latticed Window (with the camera obscura)*. Photogenic drawing, 3,6 x 2,8 cm. Se trata de negativo datado más antiguo de Talbot. Cuando la expuso, el 25 de enero de 1839, le añadió la inscripción: “Un mirador de muchos pies cuadrados se reduce a una imagen de dos pulgadas, que en cada línea conserva una minuciosidad inconcebible hasta que es visto por el microscopio.”

externas e internas son las únicas vías que puedo encontrar del conocimiento al entendimiento. Sólo éstas son, en la medida en la que puedo descubrir, las ventanas a través de las cuales se deja entrar la luz a esa habitación oscura. Ya que, creo, el entendimiento no es demasiado distinto de un armario cerrado a la luz, al que sólo le queda una pequeña abertura... para dejar entrar las apariencias visibles externas o alguna idea de las cosas de afuera; si la imágenes que entraran a esa habitación tan oscura no hicieran sino permanecer allí y yacer tan ordenadas como para ser encontradas según la ocasión se parecería mucho al entendimiento de un hombre”.³ Es evidente que este texto está inspirado en la cámara oscura, que sin lugar a dudas Locke conocía. Sin embargo, si desconociéramos su datación, podríamos pensar que está describiendo el proceso fotográfico tal y como lo entendemos ahora: la luz imprimiendo en el material sensible grafías y signos que posteriormente pueden ser catalogados y consultados icónicamente sin concurrencia de su modelo original.

De hecho, lo que Locke está haciendo aquí es enunciar aquello que más tarde la fotografía posibilitaría y que comentamos a continuación. En primer lugar, la fotografía nos brinda una analogía con el instrumento de la visión; gracias a ella podemos tener el ojo el la mano, analizarlo externamente mientras funciona como tal y adquirir distancia de las interpretaciones perceptivas mediante las cuales nuestro ojo se oculta en el mirar; por ejemplo, la cámara nos permite observar la rápida apertura del diafragma, mientras que su equivalente en el ojo, el parpadeo, desaparece sin dejar rastro en nuestra visión. En segundo lugar, y no menos importante, la cámara se incorpora como un aliado del ojo, una extensión capaz de llevarlo hasta la percepción de mundo donde él, desnudamente, no ha sido capaz.

3 Locke, J., & O’Gorman, E. (1998). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica. Recogido de: Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, p. 67.

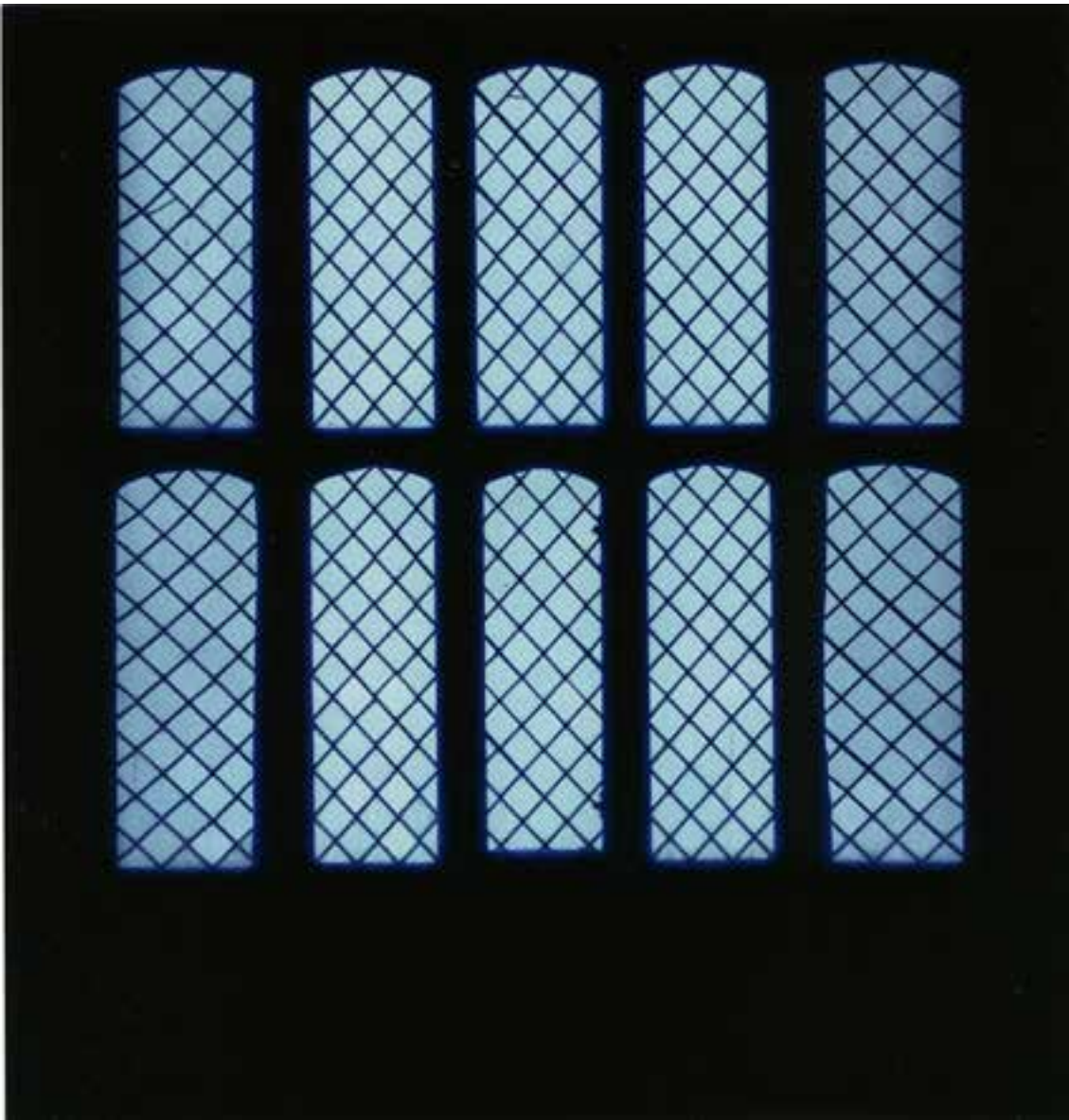


Fig.3-03 Floris Neusüss (2010). *Hom-
mage à William Henry Fox Talbot:
Sein «Latticed Window» in Lacock
Abbey als Fotogramm, Lacock Abbey.*
(en colaboración con Renate Heyne).
Fotograma Ilfochrome, 320 x 237 cm.

Cuando fotografiamos, no es la cámara la que llega a alcanzar una visión de aquello frente a la cámara, sino que es el ojo quien se premedita en la construcción de la cámara para llegar a verse a sí mismo viendo hasta allí. Es la visión la que extiende sobre el ojo la posibilidad de incorporación óptica que le permita ver aquellos mundos cuya existencia preveía, pero a los cuales sus limitaciones físicas le habían impedido acceder sensiblemente.

La luz del cuerpo

Hoy sabemos que el proceso de la visión en el ser humano está compuesto de tres procesos enlazados. La captación óptica de un estímulo, las transformaciones químicas subsiguientes y, finalmente, unas transducciones neuronales o eléctricas que nuestro cerebro traduce y cataloga como imagen.⁴ Otros autores inciden en destacar la dualidad entre los procesos retinales y los del córtex cerebral; recepción e interpretación.

Desde un punto de vista psicológico, se entiende que estos procesos se funden en uno, constituido por la voluntad de ver y, derivado de ello, de proyectarse sobre el objeto de nuestra visión en un anhelo de incorporar, y fundirse con, aquello que se ve. Este proceso se describe como un proceso de empatía (*einfühlung*) que nos permite comprender y tejer la red de lo real mediante sucesivos procesos de analogía y mimesis. La erudita y analista junguiana Marie Louise von Franz (1915-1998) defiende que la base del ver es proyectarnos en aquello que vemos. Sin ello no sería posible llegar a ver. Sostiene: “Al principio uno tiene que proyectar, o si no no hay contacto [...] Es necesario que el aparato de proyección funcione en nosotros, porque sin el factor de proyección inconsciente ni siquiera se puede ver nada. Por eso de acuerdo con la filosofía india, la totalidad de la realidad es una proyección, y hablando subjetivamente lo es. Para nosotros la realidad existe solamente cuando hacemos proyecciones sobre ella.”⁵

Antes que von Franz, y como resultado de sus estudios sobre los fenómenos de percepción humana del color y la luz, Goethe llegó a afirmar que “cada objeto, bien contemplado, crea en nosotros un órgano de percepción”.⁶ Podríamos decir con ambos que, si bien nos proyectamos sobre los objetos de nuestra visión, anticipando nuestra capacidad de ver, todo aquello que percibimos internamente tiene la magnitud suficiente para inducir en nosotros un órgano capaz de percibirlo.

Para Empédocles era Afrodita quien provocaba en nosotros la capacidad de ver. Los dioses depositan su luz en los confines del ojo, y de este modo se encendía la visión en nosotros, y nos permitía ver y conocer. “Afrodita, la divina diosa del amor, modeló nuestros ojos con los cuatro elementos, uniéndolos con remaches de amor... así como un hombre pensando en realizar



Fig.3-04 Sigmund Exner (1890). *Fotomicrografía de la imagen retinal erigida en el ojo de una luciérnaga (Lampyrus spl.).* Albúmina 7,3 x 5,9 cm.

4 Cfr. Coronado e Hijón, D. (2005). *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes.* Sevilla: Ediciones Alfar, p. 52.

5 Franz, M.-L. von (1991). *Alquimia.* Barcelona: Luciérnaga, p. 47.

6 Greenberg, J. L., Trunz, E., & Goethe, J. W. von. (1999). *Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe.* (14 Baende in einer Kassette) (13th ed.) München: C.H. Beck, p. 323.

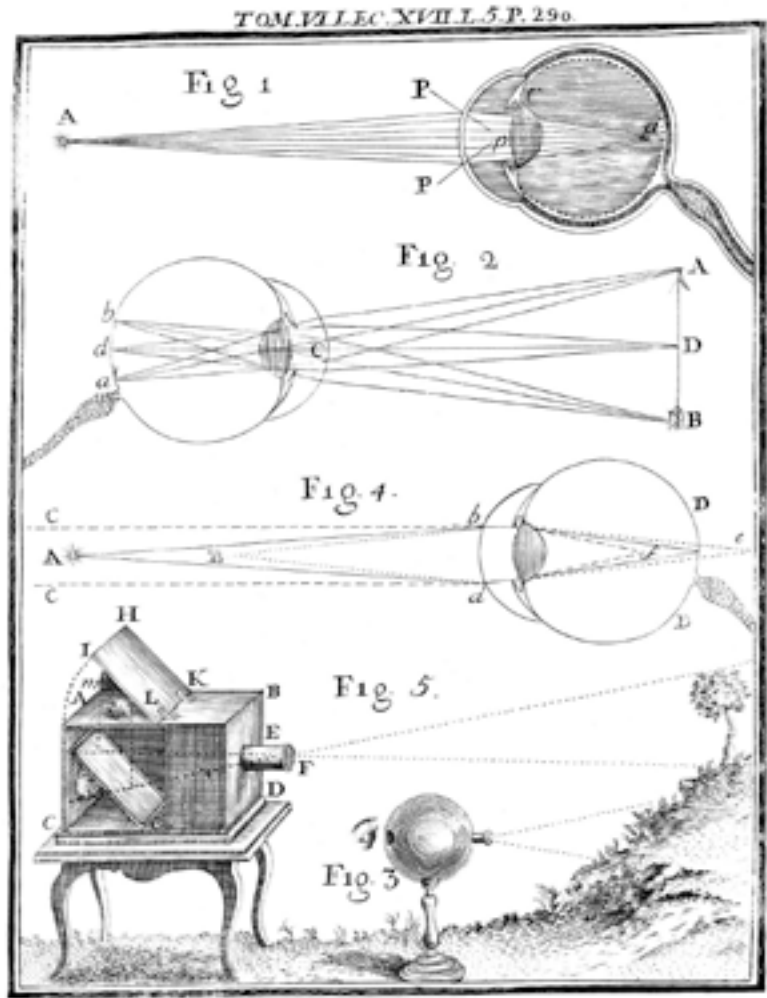


Fig.3-05 Grabado anónimo (1757). Diagramas oculares (f. 1, 2 y 4), ojo artificial (f. 3) y cámara oscura (f. 5).

7 Empédocles. *Sobre la naturaleza*, fragmentos 84, 85 y 87. Lo recogemos relatado por Arthur Zajonc en: Zajonc, A. (1996). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente* (3rd ed.). Barcelona: Andrés Bello, p. 21.

8 (Mt 6, 21-23)

un viaje nocturno, prepara un farol, encendiéndolo en el ardiente hogar y protegiéndolo con paredes de vidrio para protegerlo de los vientos, así encendió la diosa la llama de los ojos en el fuego primordial del universo, confinándolo con los tejidos en la esfera ocular.”⁷

“El ojo es la luz del cuerpo”, afirma San Mateo en su evangelio⁸. Esta idea es mucho más que una expresión poética; está arraigada también en el pensamiento occidental y extensamente documentada desde la Grecia clásica. Pitágoras, Empédocles, Euclides, Platón, son algunos de los maestros clásicos que explican la visión como la acción de una luz interior que proyectada a través

del agua del ojo entra en contacto con una segunda luz (luz exterior) emanada de los objetos. Ambas comparten la misma naturaleza y es por eso que son capaces de verse y reconocerse mutuamente.

Existen divergencias sobre el carácter lineal o vaporoso de la luz proyectada por el ojo o sobre la necesidad de una tercera luz (la luz diurna) para consentir la existencia de este encuentro de lo visible. Existen también discrepancias sobre el lugar donde manifiesta el encuentro de lo visible, y de ello deriva la importante cuestión acerca del carácter último del *éidolon*, es decir, de la realidad resultante del encuentro: la idea, la visión, el campo de visión. Sin embargo, por encima de cualquier

diferencia, todas estas teorías inculcaron en nuestra concepción de la visión la posibilidad que estuviera precedida por sí misma; dicho de otro modo, que fuera el mismo agente el que favoreciera en nosotros la capacidad de ver para así ser visto a través nuestro. Esto es lo que Goethe defiende en la introducción de su óptica, “Nadie negará esta afinidad inmediata entre la luz y el ojo... Será más inteligible afirmar que en el ojo habita una luz latente, que puede ser excitada por la causa más nimia que provenga del exterior o del exterior.”⁹ Y el desarrollo de todo el aparataje óptico posterior, no haría sino corroborar esta teoría con múltiples analogías.

La procura de lo invisible

Cada nueva capacidad escópica desarrollada por el hombre representa la posibilidad de dar imagen, de ratificar en una visión la premeditación desde la cual ha sido concebida.

La fotografía se dispuso a ello desde sus inicios. Cada nueva incursión técnica supondría un descubrimiento, un nuevo paraje conquistado a la visión. Una certeza de existir de mundo lejanos



Fig.3-06 Paul Nougé (1929-1930). La naissance de l'objet, (La Subversion des Images).

9 Goethe, J. W. von, & Arnaldo, J. (1999). *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.



Fig.3-07 Man Ray (1920). *Élevage de poussière (Criadero de polvo)*. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 15,5 x 28,3 cm. La imagen de Man Ray proviene de la famosa obra de Marcel Duchamp *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus solteros, incluso), conocida como el Grand Verre, y abandonada por Duchamp en su estudio neoyorquino. Cuando la revista parisina *Litterature* la publicó, la presentó como una vista aérea de Rose Sélavy, tomada desde un aeroplano por Man Ray.



Fig.3-08 Richard & Cherry Kearnton (1900). Cherry se apoya sobre los hombros de su hermano Richard para fotografiar un nido de pájaros. En 1892 Los hermanos Richard fueron los primeros en fotografiar un nido de pájaros con sus huevos en el entorno natural.

o de otros inmediatamente inscritos en este. Algunas de estas expediciones fueron a tierras extrañas, principalmente en la búsqueda de culturas antiguas o, desde la perspectiva de la época, primitivas. Otras, sin embargo, implicaban tan solo la posibilidad de cuestionar las coordenadas espaciotemporales sobre las que apaciblemente nos asentábamos.

Con las inevitables largas exposiciones provocadas por

la baja sensibilidad de las primeras emulsiones, empezamos a explorar el tiempo. Ello nos llevó a prever instantes inmensamente más fugaces de lo que nuestro ojo lograba registrar; jugando con nuestra persistencia retiniana para provocar la ilusión de movimiento, o bien, descubriendo imágenes súbitamente congeladas. Estos perfeccionamientos de la inmediatez de la visión provocaron la pregunta sobre los límites en el otro extremo, e impelieron a exponer durante meses o incluso años el material fotosensible al estímulo luminoso. Ofrecen procesos que acompañan la duración del mundo; como el caso de la solarigrafía, que registra la huella del Sol en su movimiento aparente sobre el cielo (Eclíptica), o más particularmente, el trabajo de Michael Wessely (1968) que documenta en una sola exposición los estímulos luminosos acumulados por años en el tránsito de ciudades en construcción, edificios que han crecido mientras tanto aparecen semitransparentes, poniendo en duda la solidez de lo inmediato.

Desarrollamos ópticas potentes capaces de extender nuestra visión hasta los espacios microscópicos bajo la capa superficial de normalidad que nuestros ojos nos proveían. Comenzaron a confirmarse algunas de nuestras intuiciones y, otras, a modificarse para adaptarse a los matices que se nos proveían en las nuevas visiones de lo real desvelado. Mostraron realidades que coexistían invisibles para nosotros; abrió la puerta a todas las posibilidades de ser



Fig.3-09 Dieter Appelt (1977). *Der Augenturm*.

de lo invisible; nos llevó a cuestionar la estabilidad de las objetivaciones de lo real, pues determinó la importancia del observador y las revelaciones resultantes de su subjetiva voluntad de sostener nuevos puntos de vista.

Con estos hallazgos, y empujados por el impulso primordial de mirar a las estrellas, construimos telescopios que nos trasladaron muy lejos en el espacio, y ello resultó ser un viaje también en el tiempo, hacia las estrellas desde las que nuestra materia fue concebida.

Comenzamos a buscar la certificación a muchos de nuestros meditaciones sobre el cuerpo; a entrar en él, a exponerlo a



Fig.3-10 Michel Wesely (1999-2000).
14.4.1999-11.12.2000 Herrnsstrasse,
Munich.

Fig.3-11 Harold Edgerton (1933).
Martillo rompiendo una bombilla.

Fig.3-12 Hiroshi Sugimoto (2008).
Lighting Fields. Gelatina de plata,
148 x 119 cm. Para producir esto
fotogramas, Sugimoto utilizó un
Generador de Van de Graff capaz
de generar cargas electrostáticas de
hasta cinco megavoltios en el interior
de una esfera metálica hueca.

sobredimensionada, donde todo parece estar al menos una vez imaginado; la realidad sustituida por pantallas, por visualizaciones. No obstante, los instrumentales de la visión continúan buscando certezas para sustituir misterios preconcebidos. El CERN con su "*Large Hadron Collider*" (largo colisionador de Hadrones); el "*Super-Kamiokande*" que permite detectar el decaimiento de protones y neutrinos provenientes de supernovas, o el telescopio espacial Hubble, son ejemplos masivos de la persistencia humana en orientar nuestras observaciones a los umbrales de lo conocido. Siempre

otros estímulos y registrar sus reacciones. Había otros mundos en este, el de lo ínfimo y el de lo ingente, así que tendría que haber entonces otros cuerpos; de ello emprendimos un escudriñar en lo energético: el aura, lo espiritual o las apariciones paranormales. Buscamos modos para dar y registrar imagen del pensamiento. Las cámaras menguaron para deslizarse en el epicentro del acontecimiento; registraron lo social, lo público y lo íntimo.

Todos ellos inauguraron un campo de visión, tenían una intuición y la seguían, pertrechaban a la fotografía de nuevas capacidades para acecharla y, una vez allí, se entregaban a la capacidad de la fotografía para sorprenderles. Todo ello proveyó numerosos ismos, descubrimientos y progresos, e hibridaciones entre arte y ciencia.

Este movimiento creciente de escaneo de la realidad ha dado lugar a una iconosfera

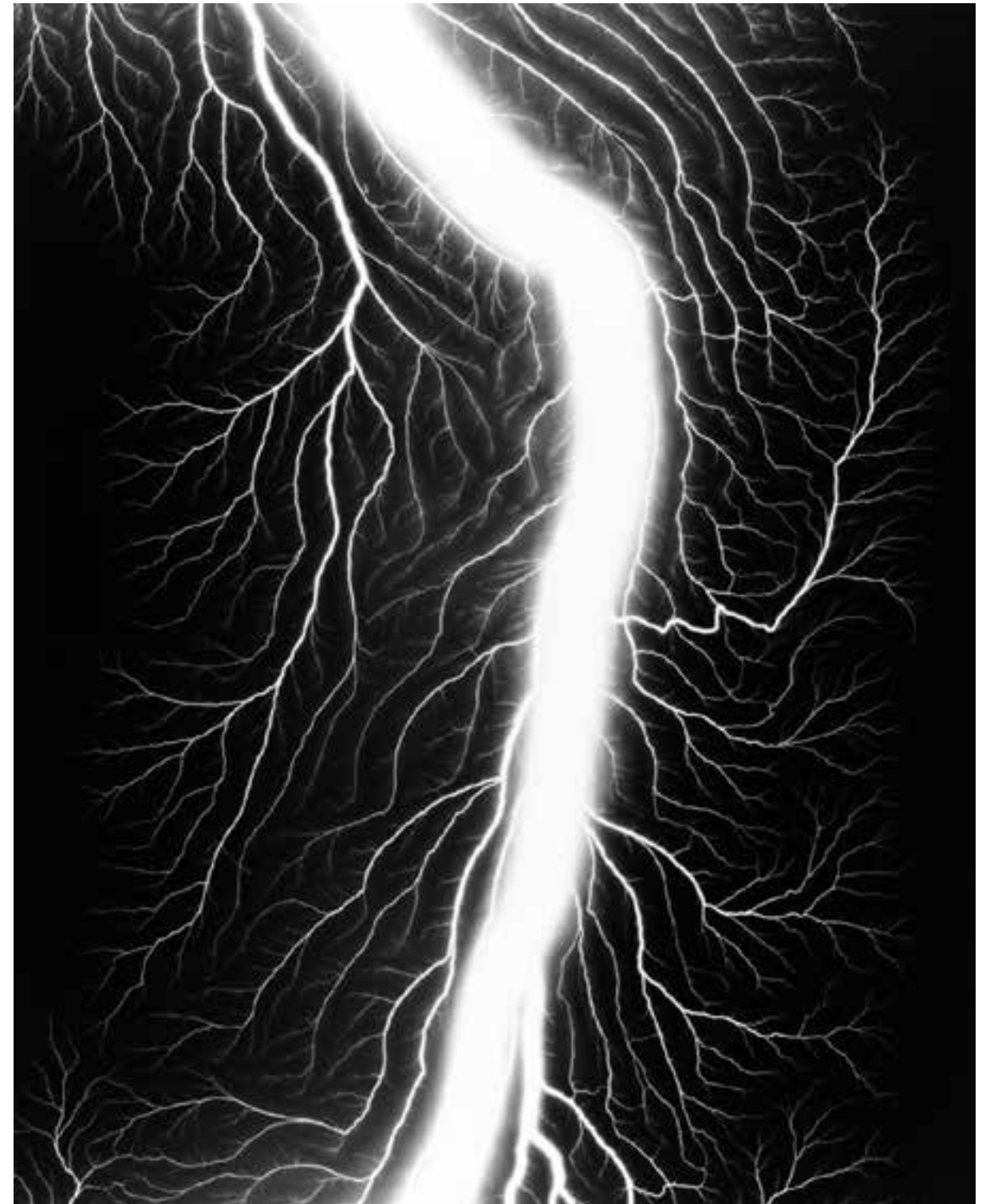




Fig.3-13 Fernand Girod (1912). Ilustración en *Pour photographier les rayons humains* (para fotografiar los rayos humanos). Descripción del aparato radiográfico portátil de Hippolyte Baraduc y Louis Darget.

Fig.3-14 Louis Darget (1896). *Fotografía del pensamiento: Planeta y satélite*. Aristotipo 9 x 6,5 cm.

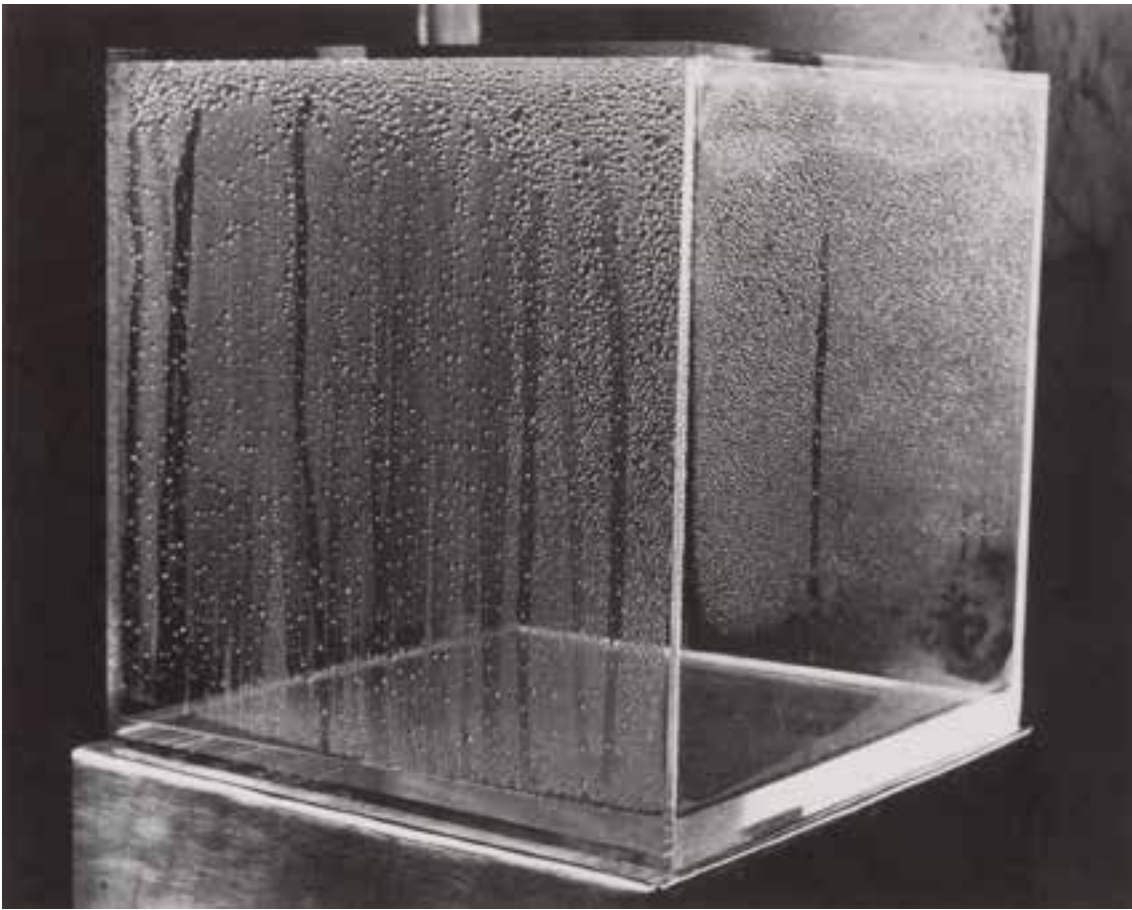


persiguiendo hechos y, añadimos, siempre alentados por el misterio y la maravilla: atravesando la iconosfera conocida en aras de nuevas revelaciones.

Esta situación de sobreexcitación visual puede dar lugar a una especie de perpetuación de la huida, estatuas de sal mirando a lo que han dejado atrás, o narcisos apostados a las orillas de sus ecos. La acumulación de imágenes del recorrer, y nuestro encantamiento por ellas como objetos del pasado, convierte a veces los umbrales en el enésimo giro dentro de un laberinto autosoportado. En esta carrera hacia al próximo umbral, las imágenes resultantes se despliegan a menudo en construcciones horizontales. Al regocijamos en ellas, perdemos la capacidad de atravesarlas y, en consecuencia, de ver a través de ellas: de seguir el espíritu del pionero y viajar a nuevos mundos imaginables.

Por otro lado la sobredimensión de los estímulos visuales nos obliga a la pausa y puede bien cumplir la función de bisagra. Unir nuestro mirar con un mirar original. Para nosotros esta situación se produce cotidianamente en el proceso de aparición y revelación de cada imagen. Es ahí donde pretendemos situarnos; en esa emoción única de germinación, de descubrimiento, de revelación. En palabras de André Bretón: “Me pregunto qué hacía que de su perfecta incorporación al cuadro dependiese de golpe esa emoción única que, cuando nos atrapa, atestigua sin error posible que acabamos de ser testigos de una revelación.”¹⁰

10 Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa* (1st ed.). Barcelona: Mudito & Co, p. 29.



Siguiendo las reflexiones de Charles Péguy, “La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical”, creemos en el estudio vertical de la imagen, y desconfiamos de su lógica longitudinal. Puesto que “la historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria consiste esencialmente, estando dentro del acontecimiento, ante todo en no salir, en permanecer, y en remontarlo por dentro”.¹¹

Estar dentro del acontecimiento, acceder al fenómeno mismo de la imagen, permanecer en él el tiempo suficiente para que cobre vida y se haga cuerpo. Remontarlo hasta un origen de substancia, o de esencia: de conciencia.

Fig.3-15 Hans Haacke (1963). *Condensation Cube*. Metacrilato, agua y luz. 100 x 100 x 100 cm.

11 Péguy, C. (1998). *Pensées*. Paris: Gallimard, p. 77

El origen

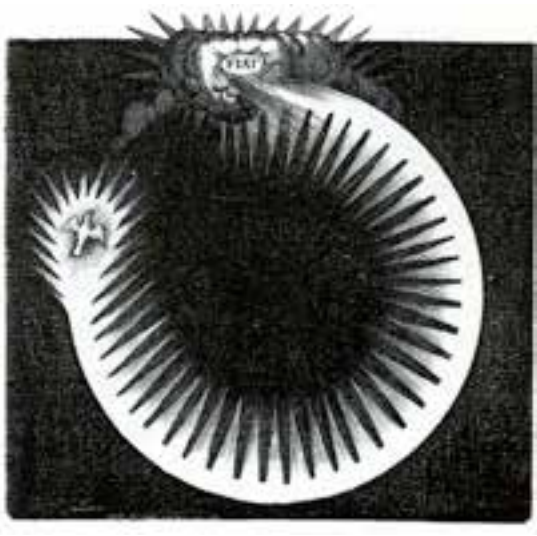
En 1940 Ralph Bartholomew Jr. dispara un fogonazo con su flash de magnesio. Reproduce una acción que muchos otros fotógrafos antes que él habían realizado en la oscuridad con el fin de obtener la iluminación suficiente para registrar fotográficamente una determinada escena. En este caso sin embargo hay una importante diferencia: la cámara lo está mirando a él. La escena que se registra fotográficamente es exactamente la de Ralph Bartholomew Jr. disparando un fogonazo con su flash de magnesio.

Fig.3-16 Ralph Bartholomew Jr. (1940s). *Autorretrato*. Gelatina de plata. 33,97 x 26,35 cm.



12 Fludd, R. (1617-1621). *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia In duo Volumina secundum Cosmi differentiam divisa... tomus Primus De Macrocosmi Historia*. Oppenheim, Johann Theodore de Bry.

El flash de magnesio es deslumbrante, no acompaña la escena sino que irrumpe en ella y la condiciona. Imaginemos la preparación del disparo: se introduce la cámara en un espacio oscuro, puede ser la noche el único límite espacial, se establece su orientación dentro del espacio y se fija sobre un trípode, se ajusta el cuadro de la toma, se determina la distancia focal o bien se ajusta la profundidad focal suficiente para cubrir el rango de distancias probables, se carga la película y se deja abierto el obturador; se prepara el flash, el fotógrafo lo aleja de su rostro para no quemarse en la imagen, cierra los ojos para no deslumbrarse y ejecuta la acción; el flash asalta el espacio, se siente una explosión y un relámpago, la luz atraviesa la lente y golpea la emulsión sensible; la luz ilumina todo lo que se encuentra, atraviesa también los párpados cerrados del fotógrafo y le produce post-imágenes de luz; la luz que golpea al fotógrafo emana desde él hasta la lente de la cámara, la atraviesa y modifica la estructura de los haluros de plata. Bartholomew abre los ojos y se desplaza hasta la cámara a través un espacio perceptualmente transformado por la luz residual en sus retinas, cierra el obturador; el material sensible dentro de su cámara ha recogido la explosión. De momento es una imagen latente, un recuerdo invisible de la experiencia que se hará perceptible a los ojos cuando la revele en el espacio oscuro del laboratorio.



En 1617 Robert Fludd publica el primer volumen de su historia del macrocosmos y el microcosmos¹². Entre los grabados que la componen se encuentra una serie de doce ilustraciones que explican la creación del macrocosmos partiendo desde “la gran oscuridad”, hasta “la creación del primer móvil”¹³. El primer grabado es una iconografía metafísica del infinito, un cuadrado negro rodeado en sus cuatro orientes por la frase “*Et sic in infinitum*”, y así hasta el infinito. Para Fludd representa la materia prima de todo el universo en su primer estado informe, sin dimensión ni cantidad, sin propiedades o inclinaciones, ni quieta ni en movimiento. Para Paracelso es el gran misterio (*Misterium Magnum*) no creado, y para otros autores la primera de las creaciones de Dios.

Quizás la nada sea la primera de las creaciones, lo primero que el creador crea para que pueda en ella expresarse todo lo demás. Juan de Mairena cita y explicita un poema de su maestro Abel Martín, que resume esta posibilidad en cuatro líneas: “Dijo Dios: Brote la nada./ Y alzó la mano derecha/ hasta ocultar su mirada./ Y quedó la nada hecha”, y así en un acto de negación, un *fiat umbra*, se propicia el primer gesto, y brota el pensamiento. “Muéstrame, ¡oh Dios!, la portentosa mano/ que hizo la sombra: la pizarra oscura/ donde se escribe el pensamiento humano”. Y así lo explica Antonio Machado, del cual ambos son heterónimos o, como él prefiere denominarlos, apócrifos: “así simboliza Mairena, siguiendo

Fig.3-17 Robert Fludd (1617-1621). *Et sic in infinitum*.

Fig.3-18 Robert Fludd (1617-1621). *Fiat Lux*

13 La serie completa se puede consultar también en el estudio razonado realizado por Joscelyn Godwin, Godwin, J. (1979). *Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*. London: Thames and Hudson



Fig.3-19 Alejandro Guijarro (2011)
Oxford I. De la serie Momentum.
C-print, 150 x 110 cm. las pizarras
de esta serie están fotografiadas tal
como Guijarro se las encontró en sus
visitas a importantes centros de física
cuántica. Se exponen a tamaño 1:1.



Fig.3-20 Alejandro Guijarro (2012)
Stanford II. De la serie Momentum.
C-print, 113 x 174 cm.

a Martín, la creación divina, por un acto negativo de la divinidad, por un voluntario cegar del *gran ojo*, que *todo lo ve al verse a sí mismo*".¹⁴ Ese ojo cerrado, en la oscuridad de la pizarra, es la materia primordial de la conciencia, "Mis ojos en el espejo/ son ojos ciegos que miran los ojos que veo"¹⁵ mis ojos cosificados, mi yo separado de mí, la voluntad de conocer, la mirada es causa y también consecuencia de aquello a lo que mira.

El sexto grabado de la serie corresponde al *fiat lux*, hágase la luz. En él volvemos a observar el mismo cuadrado negro en representación de la oscuridad primigenia. Esta vez el verbo, una luz, expresa la voluntad creadora, irrumpe desde la parte superior del espacio, y dibujando un círculo inacabado, recorre todo su perímetro en un viaje de regreso al punto de origen. En su viaje la luz emana hacia el centro del círculo y en el movimiento dibuja un espacio, lo aísla del espacio infinito de las tinieblas y lo convierte en lugar, lo irradia de luz y sitúa el mundo en el centro de la conciencia.¹⁶

En 2011, la pareja de fotógrafos suizos Taiyo Onorato y Nico Krebs, construyen en el estudio una cámara gigante con materiales reciclados de sus proyectos. Una improvisada estructura de madera, plástico negro, el fuelle de una cámara de gran formato que se desplaza apoyada en unos caballetes estabilizados con cuatro pilas de libros de fotografía, y una lente. Una vez construida la fotografía, se incluirá así en su proyecto "*As long as it photographs / it must be a camera*" en la que incluyen todo tipo de artilugios y construcciones inesperadas que parecen funcionar como una cámara.

En este caso, expresado de un modo totalmente lúdico, la masa amorfa de plástico negro que da lugar a la cámara recrea el primer gesto de negación, esto es: la posibilidad de encerrarse en la gran oscuridad, en el *Mysterium Magnum* de Paracelso o, en la expresión de Mo ti, la primera descripción de la cámara oscura de la que tenemos constancia, "el espacio de recogimiento" o "la habitación cerrada del tesoro"¹⁷. Se adentran en el espacio de lo increado, donde una vez internado todo puede llegar a ser. En realidad es para Onorato y Krebs un juego travieso que comienza ya en la primera de las operaciones asociadas al fenómeno fotográfico. El juego

14 Recogido en Zambrano, M. (2004). *La razón en la sombra: antología crítica*. Madrid: Ediciones Siruela. pp. 530-531

15 Es el primer poema de "De un Cancionero apócrifo" (1924-1936) fueron los primeros tres versos compuestos por Abel Martín, que, cita Machado, "los publica no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica" (Zambrano, 2004. P.529)

16 La descripción de Fludd es: "De una nube que representa al Padre, primera persona de la Divinidad, cuya esencia permanece escondida, se escapa el verbo por excelencia, representado por la palabra Fiat expresión de la voluntad creadora. Y la Paloma de Espíritu Santo, procedente de estas dos hipóstasis, toma vuelo como un soplo, el de Ruah Elohim, y da la vuelta al cosmos, que rodea así de un trazo luminoso compuesto por multitud de rayos y mediante el cual delimita el espacio infinito de las tinieblas" recogida en Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (1995). Creación. En: Diccionario de los símbolos, 5th ed. Barcelona: Editorial Herder, p.353.

17 "Collecting place" y "locked treasure room" según las traducciones dadas por Hammond, J.H. (1981). *The Camera Obscura. A Chronicle*. Bristol: Adam Hilger Ltd. p.1

existe ya en la construcción de la cámara, que es a su vez un incuestionable espacio de recogimiento y que, gracias a la posibilidad inaugurada de internarnos en ella, en el acceso a lo oscuro, actuamos como niños que al cerrar los ojos sienten que han desaparecido.

Así podemos, por aproximación apofática, por negación preliminar de todo impulso visible, llegar a un conocimiento consciente de lo luminoso. Nos ocultamos de la luz, nos escondemos de lo perceptible, para así ver e incorporar conscientemente la orientación de nuestro mirar.

En los siguientes pasos del proceso, Onorato y Krebs recrean una cosmogonía. Dentro de la cámara utilizan papel sensible de 53x67cm. Su tamaño, junto a la baja sensibilidad del papel, provoca la necesidad de largas exposiciones, lo cual desemboca en un desahogo, y por qué no trabajar directamente con luz, así que montan ante la cámara un set con fondo continuo y, mientras el obturador permanece abierto, se desplazan entre él y la cámara chiscando un encendedor,



Fig.3-21 Taiyo Onorato vs. Nico Krebs (2011). Sin título.

Fig.3-22 Taiyo Onorato vs. Niko Krebs (2011). *Studio Universe*. Papel positivo directo de cámara. 50 x 70 cm. c/u.

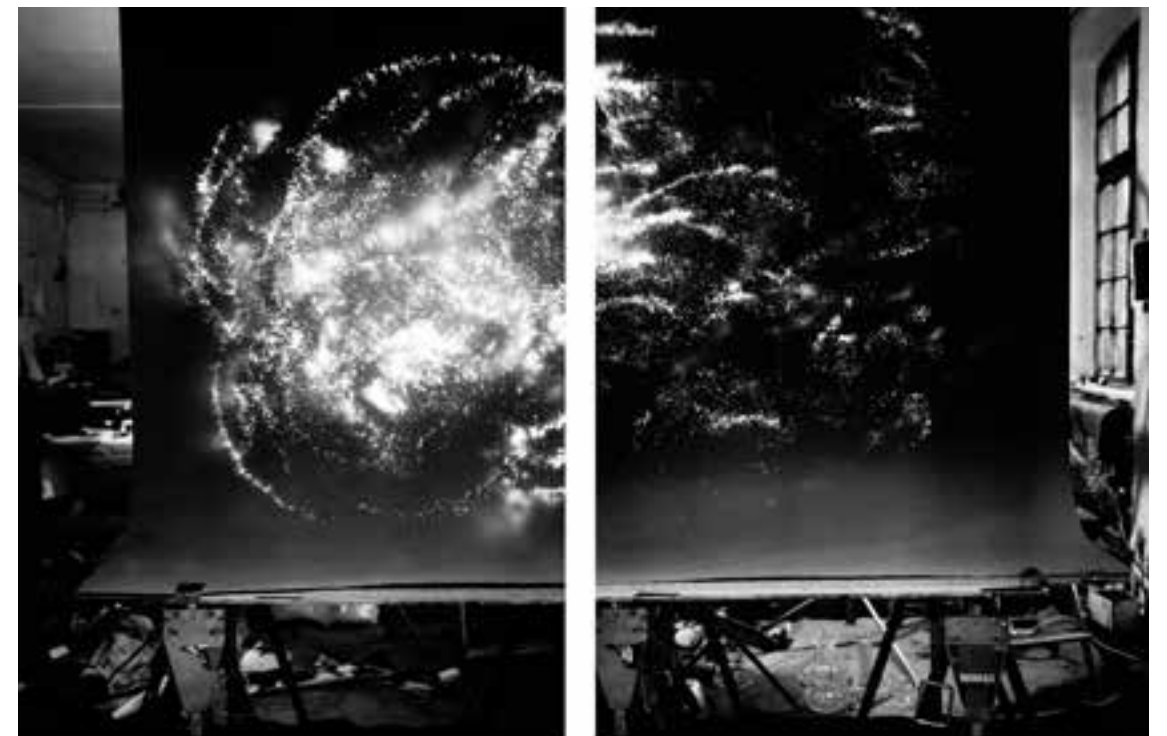
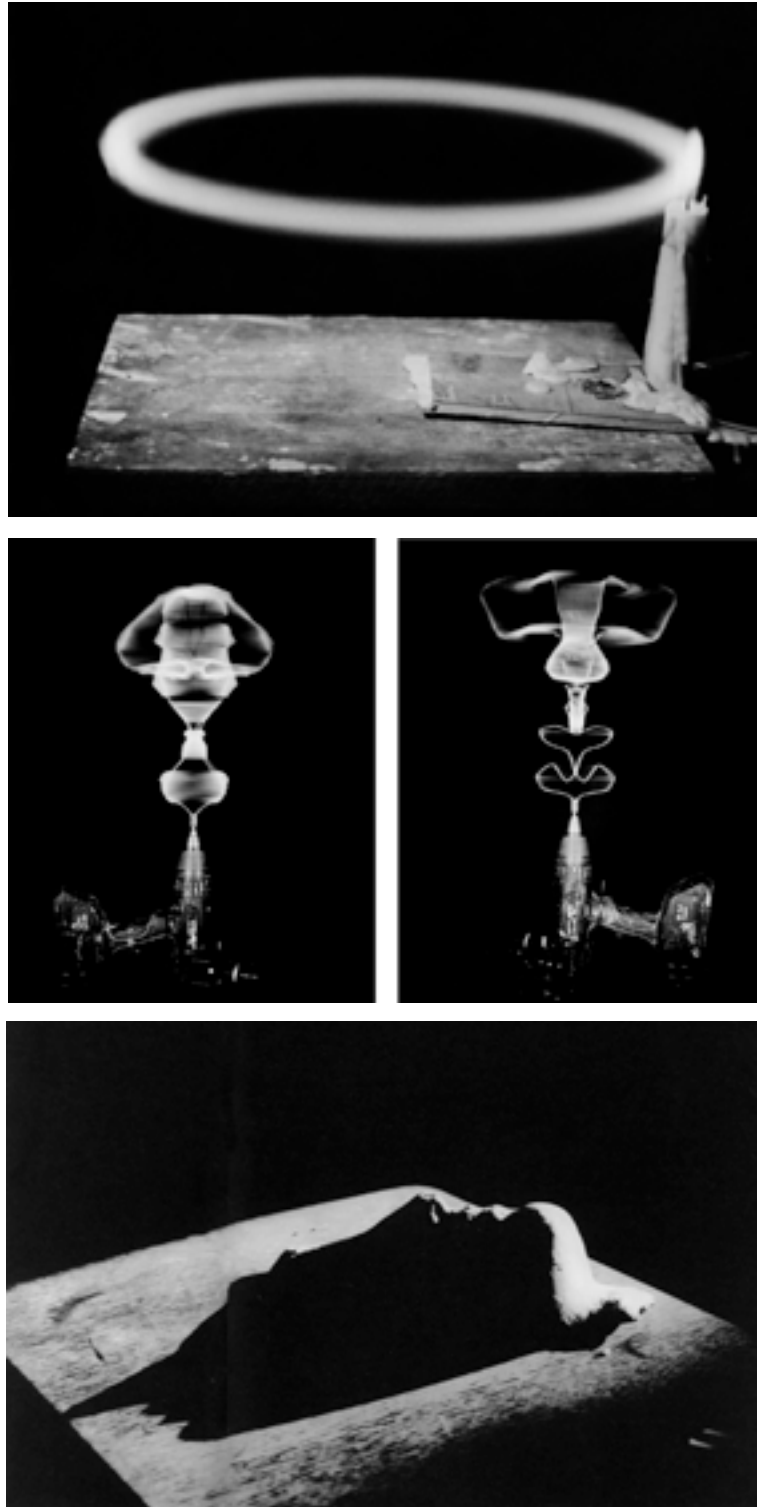


Fig.3-23 / 25 Taiyo Onorato vs. Niko Krebs (2009-10). De la serie *Light of other Days*.



lanzando chispas, y dando a luz a un universo que llamarán “*Studio Universe*”. Posteriormente incluirán algunas de estas experiencias en la publicación “*Light of Other Days*” en la que coligen imágenes anómalas que podrían ser una nueva iconografía metafísica de los tres mundos que Fludd anunciaba como consecuencia de cada una de las revoluciones del *fiat lux*, en este caso las recién recreadas esfera de lo empírico, esfera de lo etéreo, esfera de lo elemental. En la serie conviven explosiones y configuraciones luminosas, visualidades elementales, nuevas posibilidades de ser de lo visual, y formas y sustancias extrañas, nuevas conjunciones de luz y sombra. En el texto de Stanislav Lem que acompaña al proyecto se plantea, con bastante ironía, la posible recreación del universo un, por ejemplo, 20 de octubre. Al fin y al cabo el universo, dice Lem, “Surgió, entonces, aunque, bien podría no haber surgido, no habiendo nada desde lo cual surgir. / El Universo es una fluctuación prohibida. Representa una aberración momentánea, pero una aberración de proporciones monumentales.”¹⁸

Hay una poética aporía en la literalidad de la propuesta. Al fin y al cabo, parece una chapuza monumental querer reconstruir el universo con un mechero, haciendo orbitar figuras con un taladro, desmoldando figuras geométricas, uniendo impresiones de fotografías aéreas en planimetrías tridimensionales, o ensamblando volúmenes escultóricos que reproducen partes de cuerpos humanos. Una luz rasante golpea un rostro de yeso abandonado sobre una madera, la sombra resultante es una montaña primordial, la primera de las elevaciones de la materia, la primera disposición de la sombra. Convexidad cóncava del vacío creador, luz negra, cavidad inabarcable.

Pero al fin y al cabo, en la explosión de un flash en la oscuridad, en la entrada repentina de luz a través de la lente de la cámara, coexisten las revelaciones de la primera voluntad de ser, la aparición de la conciencia de lo visible, el ojo que todo lo ve al mirarse a sí mismo. Es un juego, pero el primero de ellos, el que nos desdobra en lo demás, el que nos descubre a nosotros mismos como la causa y la consecuencia de todo lo mirable.

¹⁸ El texto original de Stanislav Lem “The eighteenth Voyage” forma parte del libro “Memoirs of a Space Traveller” (1981) y es incluido posteriormente en la publicación del proyecto: Onorato, T. & Krebs, N. (2013). *Light of Other Days*. Zürich: Kodoji Press.p.84

La primera sombra

*“Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre:
lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo
de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido
brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto:
donde a su vez será disuelto en la última forma
de las formas: invertida raíz, la llama.”¹⁹*

La característica más interesante de cubo es, para Sol Lewitt (1928-2007) que se trata de una figura poco interesante. Carece de fuerza agresiva, no implica movimiento y es menos emotiva. Es por ello que la usa de forma predeterminada para la elaboración de gramáticas más complejas. El cubo no exige ninguna intención por parte del espectador y “se entiende enseguida que el cubo representa al cubo: una figura geométrica que es indiscutiblemente ella misma”²⁰.

En 1998 plantea la pieza fotográfica “Cube”, que consiste en el estudio de todas las permutaciones de luz y sombra que se pueden producir en un cubo blanco a partir de la combinación de nueve fuentes luminosas colocadas desde diferentes ángulos. El resultado de la combinatoria es de quinientas once imágenes diferentes. Nuestra percepción inhibe inicialmente las variaciones para seguir viendo un cubo sin embargo la disposición en sala de la totalidad de variables nos obliga a detenernos, no solo en la figura que mantienen, sino también en las nuevas y diferentes figuras que la luz ha provocado y la sombra ha transformado.

La sombra elimina el volumen o lo acrecienta, añade textura o suavidad, proyecta nuevas formas a partir de las ya existentes,

19 Valente, J. Á. (1999). *Obra poética* (1st ed.). Madrid: Alianza Editorial, p. 63

20 Declaraciones en *Art in America*, verano 1996. Recogidas en: Stolz, G. (2004). *Sol Lewitt: fotografía*. Madrid: La Fábrica.



Fig.3-26 Sol Lewitt (1988). *Cube*. 511 fotografías en blanco y negro 25,4 x 20,3 cm. c/u.

modifica lo existente proyectándose sobre él. La sombra representa todo lo que cambia, lo fugitivo, lo irreal. La sombra es el atisbo de una forma dispuesta a aposentarse pero aún dependiente de la luz desde la que brota. Brota como reacción al estímulo; se aparta de él e inaugura un signo; provoca una umbría y determina los hábitats de crecimiento de lo vivo. La sombra se establece sin embargo como el polo negativo de lo luminoso; hermanados en términos absolutos, se remiten mutuamente en lo existente. Existe una ceguera en la mucha luz y existe también en la mucha sombra.

La ceguera deja ya de ser una sombra, pues es también una luz. La ceguera es el silencio de los estímulos al estar dentro de ellos, es inmersión y es giro de lo visible hacia lo interno. El sentido carnal de lo que es primordial y crece y bulle incesante. Lo que Valente anuncia con acierto como la raíz invertida, la llama.

Luz negra

Dentro de la cámara, en el silencio de lo luminoso, lo luminoso es sustraído de su hábitat celeste y es focalizado y hecho fuego. Recordemos que los términos foco y fuego comparten la misma raíz *focus*, y ambos confluyen en la importante palabra hogar (*fogar*).²¹ El hogar se ha articulado etimológicamente en torno al fuego recogido, a la luz germinada en la profundidad del espacio oscuro interior. Como sucede con imagen cintilante en la cámara oscura.

21 Corominas, J. (1993). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1st ed.). Madrid: Gredos Editorial S.A.



Fig.3-27 Sol Lewitt (2004). *A Sphere Lit From the Top, Four Sides, and All Their Combinations*.



Fig.3-28 Joaquim Fleischer (2004-2005). *Scanning with Robot*. Muesum Tinguely Basel.

La experiencia de Sol Lewitt en *Cube* es análisis y distancia del objeto, catalogación y retención de las posibilidades de manifestación y configuración de los volúmenes; aunque, en este escaneo de posibilidades se implica, al mismo tiempo, una superación de los estado y las variables, un reconocer lo estable en lo inestable.

En Joaquim Fleischer (1960) se radicaliza el procedimiento de catalogación incorporando el automatismo de la máquina. En su serie de piezas "*Scanning with Robot*" Brazos robóticos escanean lumínicamente las aristas de un prisma rectangular que actúa a modo de peana y una sencilla malla metálica colocada sobre ellos. El brazo se desplaza continuamente sobre las formas y proyecta sin pausa sombras sobre las paredes y espacio contiguo. Aquí ya no se da una cuantificación de los posibles *momentum* que pueden germinar de la forma, sino que la forma, aquí preminentemente sombra, evoluciona sin descanso en un contínuum de nuevas apariciones formales.

Fleischer lleva más allá la propuesta en su serie "*Scanner*". Aquí, espacios vacíos y oscuros, la galería de arte o el pasillo de un sótano, son irrumpidos por una luz que sigue automáticamente un rail sobre el techo y que proyecta una línea en cada una de las cuatro direcciones del espacio. El sonido del motor avanzando, la luz acechando los recovecos del espacio, provoca en el espectador una extraña sensación

de desamparo y una amenaza a nuestra intimidad La luz no es aquí un elemento clarificador, un símbolo diurno, sino que es el epítome del análisis descarnado y deshumanizado. En potencia, es un todo externo de la forma y del espacio, y, al menos en nosotros, fomenta una necesidad de recogerse y resguardarse en el más recóndito recodo oscuro. Es una luz que te compele a la oscuridad, y esa oscuridad se descubre como un espacio original de lo interno: estrechamente conectado con la luz primordial que, sea fuego o sea luz negra, activa una trascendencia.

Fig.3-29 Joaquim Fleischer (1993). *Scanner*. Galerie in der Fabrik, Nürtingen. Kampnagel K3, Hamburg.



Fig. 3-30
Abelardo Morell (1991).
Brady looking at his shadow.

Brady es el hijo de Abelardo Morell. Esta fotografía enfrentándose a su sombra inaugura el libro de Abelardo Morell *“Camera Obscura”* junto con la dedicatoria: “A Brady, que me hace querer jugar, de nuevo”.

Susan Sontag comienza su libro *“sobre la fotografía”*, referenciado la caverna platónica. Para Sontag la sociedad continúa aprisionada en la caverna, tomando las fotografías como las nuevas sombras proyectadas sobre la pared. A su parecer, las fotografías se hacen pasan por la realidad; nos muestran lo que del mundo es digno de ser mirado, y constituyen a la vez un regodeamiento y un ansia de apoderamiento. Cuando Abelardo Morell se afirma en esta fotografía de su hijo, nos trasmite la sensación contraria. Por un lado Brady se reconoce en su sombra, y accede a la dualidad entre su cuerpo y la sombra de su cuerpo, entre sí mismo y su proyección. Por otro lado, lo hace como un juego, reaviva en nosotros un posicionamiento lúdico. Nos invita a maravillarnos con la sencillez de desdoblarnos a nosotros mismos en sombras, nos remite de nuevo al universo mágico en el cual la sombra y la carne pueden hablarse y explicarse mutuamente. Por eso, la sombra no es nunca aquí un engaño. Al contrario, nos ofrece la posibilidad de desenmascarar la caverna de la realidad materialista, y trascenderla en el juego, en el baile de signos y significados recíprocos. Es un saberse capaz de adquirir y proyectarse a otras corporalidades y densidades; de desmaterializarse en grafía e interrelacionarse con los signos que las fotografías nos muestran.

Fig. 3-31
Ray Metzker (1980). *City Whispers: Philadelphia*. gelatin silver print.



Fig. 3-32
Duane Michals (1968/1978). *The Illuminated Man*. 12,1 x 18,4 cm.

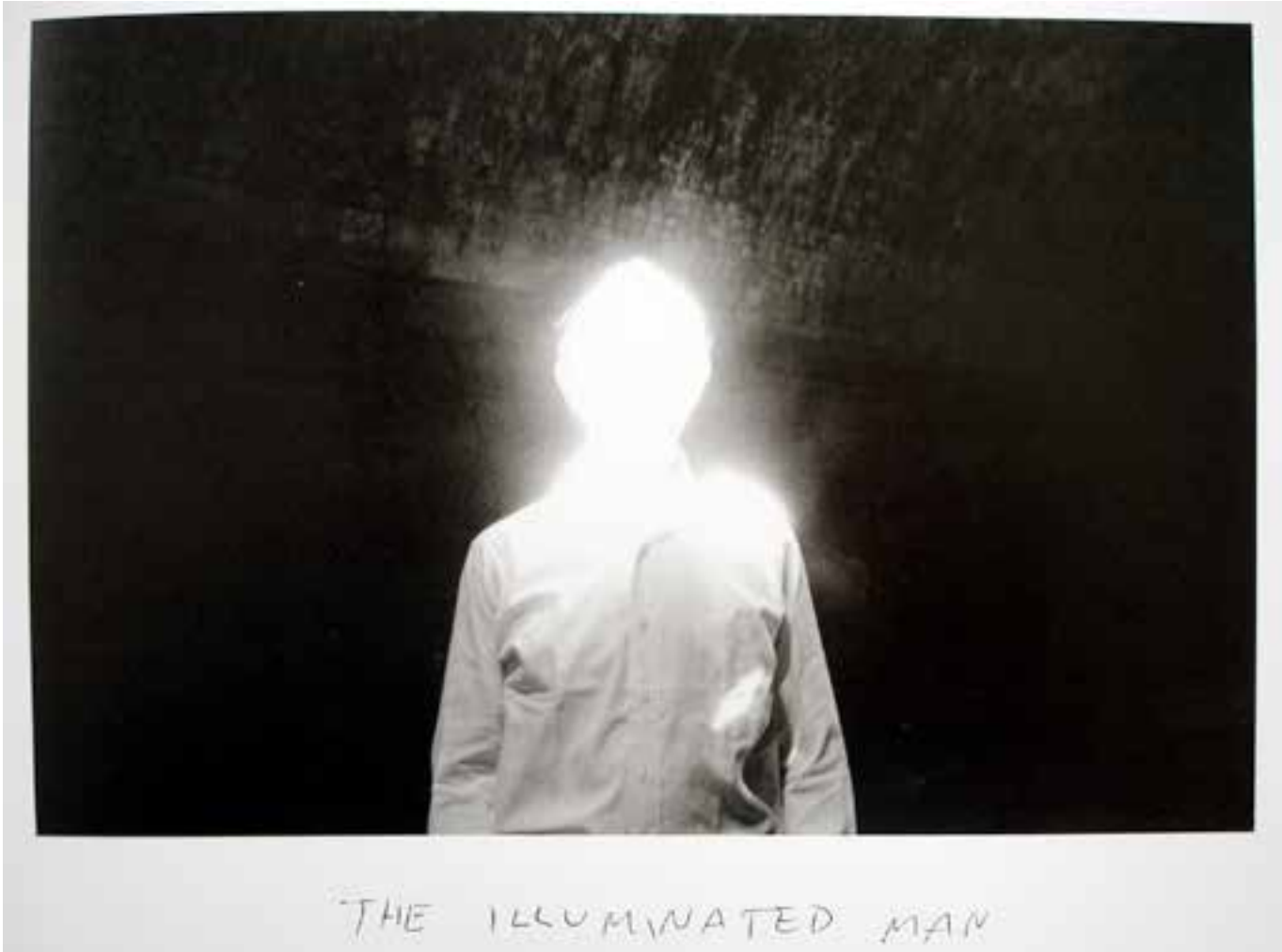




Fig. 3-33 / 34
John Divola (2007-2008) *Dark Star*



Las estrellas oscuras son intervenciones que John Divola (1949) hace en un espacio abandonado. El espacio tiene sus especificidades históricas y vivenciales; al intervenirlo, Divola busca conocerlas e incluirse en ellas. En este caso particular la historia le lleva a intervenir con pintura negra. Ejecuta signos mínimos reduciendo al máximo la iconicidad. Las intervenciones actúan como grafitis o, más bien, como contra-grafitis. No intentan apoderarse del lugar con su impronta, no quieren significarse y afirmarse, sino abrir una puerta al espacio vivencial acumulado en la casa abandonada. La acción efectúa un negarse a sí mismo y un trasladarse al tiempo sincrónico que atraviesa la historia y que lo instala en un umbral de atemporalidad.

Los puntos negros son formas simbólicas que invaden el espacio, un corte en su transcurso temporal. La pintura se mantiene húmeda y refleja en parte el flujo luminoso del espacio. Una puerta allí enfrente, una ventana en el lateral. Divola necesita veinte minutos para

disparar una imagen; en ese tiempo se ha insertado en el espacio y siente que está simultáneamente dentro y fuera de la cámara. Inmediatamente allí, y absolutamente distante.

Esta sensación abstracta de incluirse en un tiempo ausente recorre ya el espíritu humano desde la primera vez que enfrentó una imagen. Esta sincronía se explica de modo absolutamente palpable en la película de Werner Herzog "La cueva de los sueños olvidados" (2010). La película describe el estado actual de la cueva de Chauvet y de las investigaciones que se están desarrollando en ella. La cueva sufrió un desprendimiento en su entrada que la conservó inalterada, de modo que trajo intactas hasta nosotros las más antiguas pinturas rupestres conocidas; datadas treinta y dos mil años antes de nosotros. El posibilidad mágica de incluirse en el espacio y en los gestos grabados, se acrecienta por la minuciosidad con la que podemos observar rastros que parecen haber sido abandonados hace instantes. La ceniza

de las antorchas rascadas contra la roca, pisadas de animales ya extintos. Sin embargo, contiguos, otros elementos significativos han sido absorbidos por procesos de calcificación milenarios. El arqueólogo Julien Monney explica en el film que la magnitud e importancia de la catalogación de espacios y vestigios en la cueva oculta a menudo el fin último de los estudios que realizan. El objetivo primordial de la catalogación, afirma, es la de superar el catálogo e incluirse en el flujo vivencial que atraviesa los posibles significados inmediatos del pigmento en la pared. Monney nos explica también como alguna de las pinturas pueden haber sido retocadas durante milenios sin que ninguno de los que participaron en ella se sintieran vertiendo su individualidad o potenciando su identidad particular. Más bien al contrario, las manos de quien las modificaba eran un puro canal para el espíritu transcendente; sus cuerpos y la imagen agenciándose mutuamente.

Fig. 3-35
Helena Almeida (1983). *Negro Agudo*. (detalle) set de 4 Fotografías b&w, 82 x 72 cm. c/u.

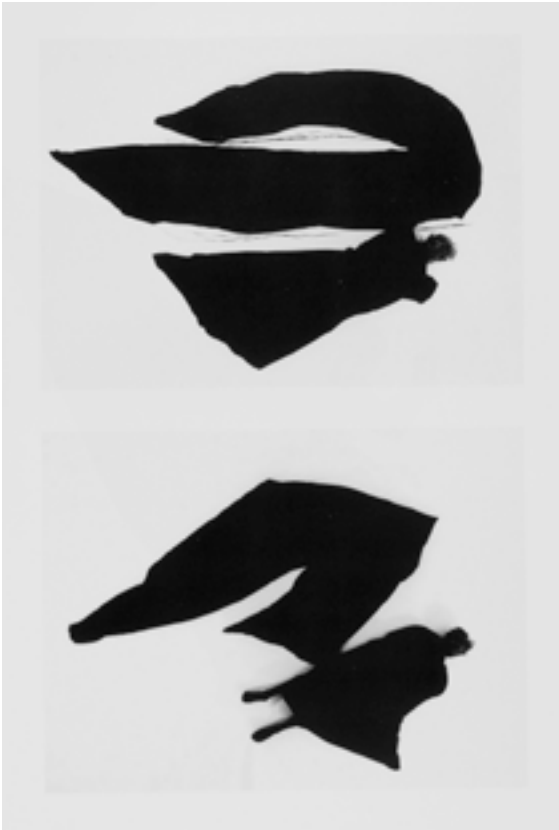


Fig. 3-36
Helena Almeida (1983). *A Casa*. 2 Fotografías b&w, 80 x 70 cm. 72,5 x 84 cm.



Helena Almeida (1934) sostiene insistentemente que ella no es fotógrafa. Su obra ocupa el espacio de la fotografía como un umbral de paso a la acción performativa, al estudio de los límites del espacio y, sobre todo, al “deseo de que el cuerpo se prolongue, que salga y ultrapase sus límites físicos”²². Su trabajo es una búsqueda constante de autoconocimiento, por una vía fenomenológica. No es ella quien hace las fotografías, ella se sitúa al otro lado de la cámara, en el plano de la imagen. Allí su cuerpo se convierte en un laboratorio de extensiones y traspasos de sitio y lugar. Dentro y fuera dela tela, a un lado o al otro de ella. Siempre poniendo en cuestión el espacio que puede llegar a ocupar, la materialidad de las realidades con las que puede coexistir y con las que puede realizarse. “Siempre veo mi propia figura como un objeto: representándome a mí misma, paso de sujeto a objeto”²³

La performance está en el inicio del trabajo, sin embargo, lo efímero de la acción, se complementa con las intervenciones pictóricas sobre las impresiones

fotográficas de grandes dimensiones. Ante nosotros el lienzo, o la fotografía, nos descubre lo confuso de los límites espaciales, la capacidad del cuerpo para adentrarse en la imagen y, desde ella, modificarse y modificarla. Nos recuerda el argumento de la película de Jean Cocteau “La sangre de un poeta” (1933). Lo parafraseamos de Baltrušaitis: “La estatua: Te queda una posibilidad: entrar en el espejo y pasar al otro lado. || El poeta: no se entra en los espejos. || “La estatua: Te queda una posibilidad: entrar en el espejo y pasar al otro lado. / El poeta: no se entra en los espejos. / La estatua: Inténtalo, inténtalo siempre. / El poeta tiene medio cuerpo fuera y su reflejo en el cristal. / el poeta se hunde en el cristal. / El interior del espejo. Oscuridad. / el poeta avanza inmóvil”²⁴

“Yo soy la tela”, dice Almeida. Ella es el espacio, su cuerpo negro es el hábitat en el que el espacio se despliega; ella misma es su casa, construida con el manto negro que la envuelve y que, en la imagen, es de su misma carnalidad, peso y consistencia.

Fig. 3-37
Helena Almeida (1984). *A Casa*. Fotografía b&w, 80 x 70 cm.

Fig. 3-38
Helena Almeida (1984). *Corte Secreto*. Fotografía s/tela, 300 x 1280 cm.

22 Carlos, I. (2005). *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 26.

23 Recogido el 21 Septiembre de 2015, en:

24 Baltrušaitis, J. (1988). *El espejo: ensayo sobre una leyenda científica: revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Madrid: Miraguano, p. 26.

Fig. 3-39
Helena Almeida (1996). *Sem título*.
(detalles) set de 7 Fotografías b&w,
127 x 185 cm. c/u.

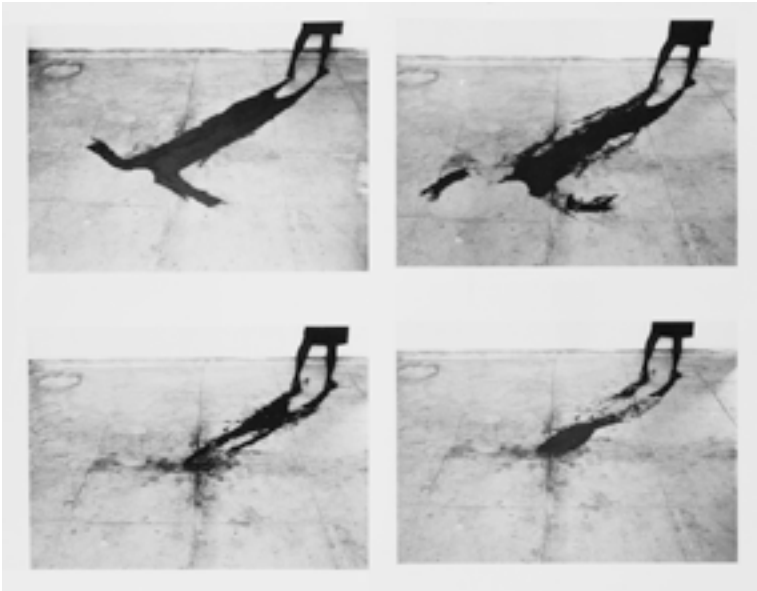


Fig. 3-40 / 41
Helena Almeida (1981). *Negro Agudo*.
(detalle) set de 4 Fotografías b&w,
82 x 72 cm. c/u.

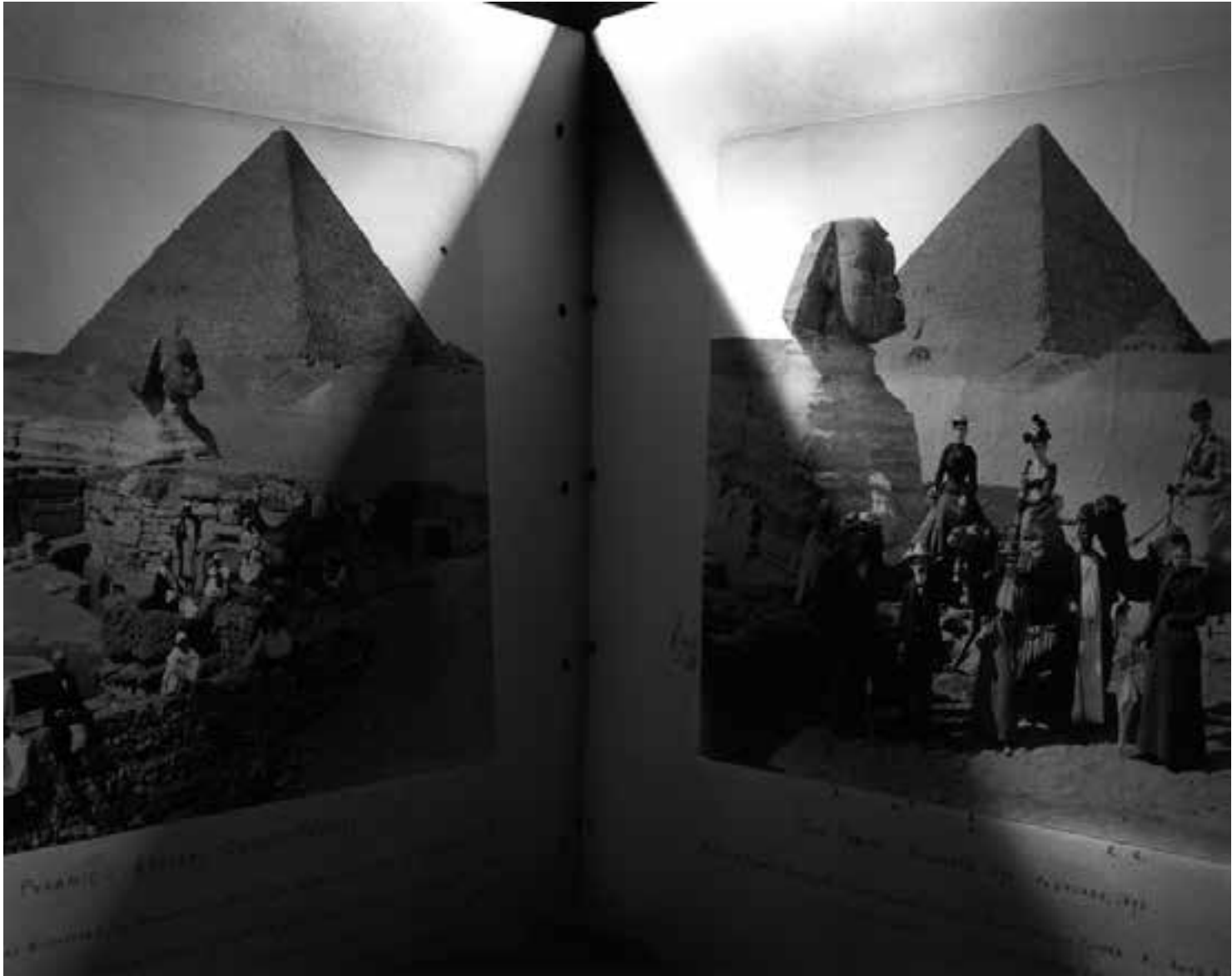
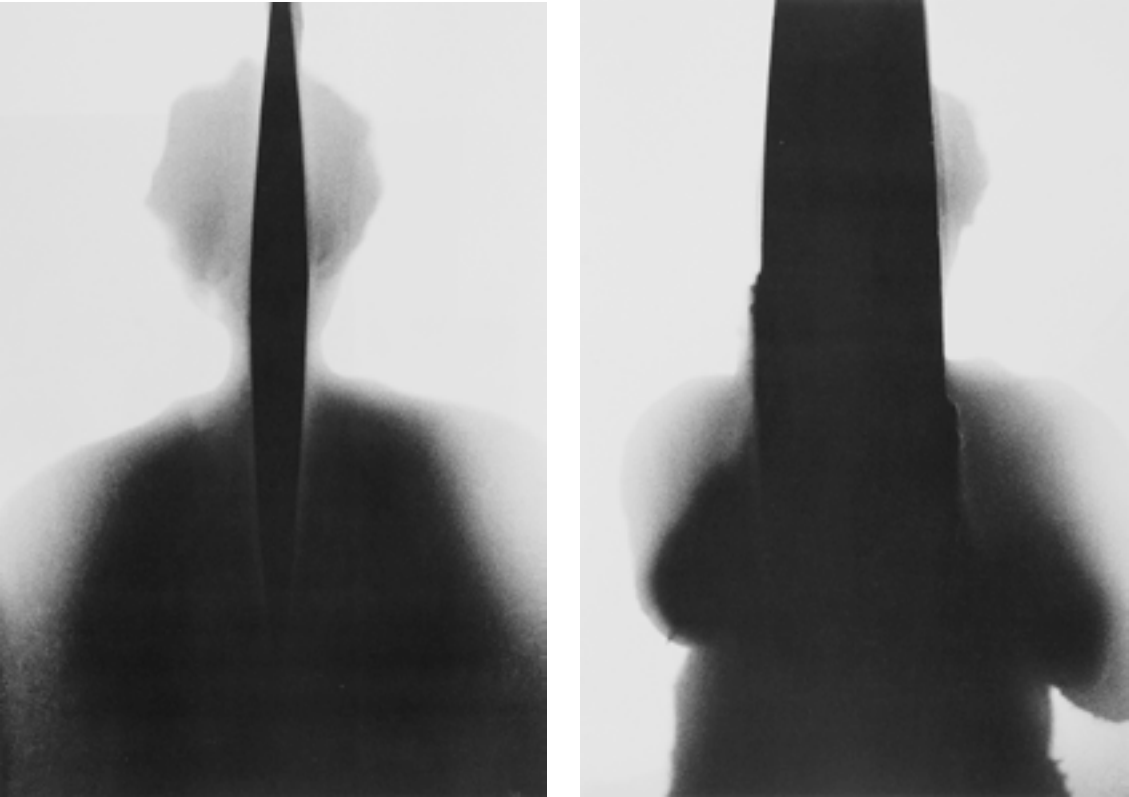


Fig. 3-42
Abelardo Morell (2000). *Old Travel Scrapbook: The Pyramids*.

Fig. 3-43
Abelardo Morell (1994) *Laura and Brady in the Shadow of our house*.

Ser padre situó a Abelardo Morell ante la pregunta de qué tipo de fotógrafo era o quería ser. La respuesta le llevó a desertar de la fotografía de calle y a profundizar en lo más inmediato y cercano. Comenzó a ver con los ojos de Brady, y más tarde con los de Laura también. El punto de vista descendiendo a su altura. El tacto pasó a ser el primero de los sentidos en ser usado, a invadir a los demás sentidos de un sentir táctil e inmediato de las cosas; No un mirar las cosas desde lejos, sino un incluirse en ellas, un transformarse a lo que ellas son. La materia de las imágenes cobró vida en el proceso. En ellas, los cuerpos y las sombras se confiaban y compartían realidad, como en el juego de un niño, como el sueño del adulto. Por eso, Morell nos deja viajar al Egipto más fantástico, transbordarnos al espacio y el tiempo de las grandes expediciones, sin movernos ni un ápice del interior de un viejo álbum de viajes. Por eso nos muestra la naturalidad con la que sus hijos dibujan en la sombra de su casa las pocas suficientes para hacerla habitable, para convertirla no en la sombra, sino en la casa más real y más vivible; en la que no que no se abandona, la que viaja con nosotros allá donde situemos su imagen.

Habitar la sombra, la grafía, la imagen. El espacio proyectado hacia la imagen, el espacio proyectado desde la imagen.

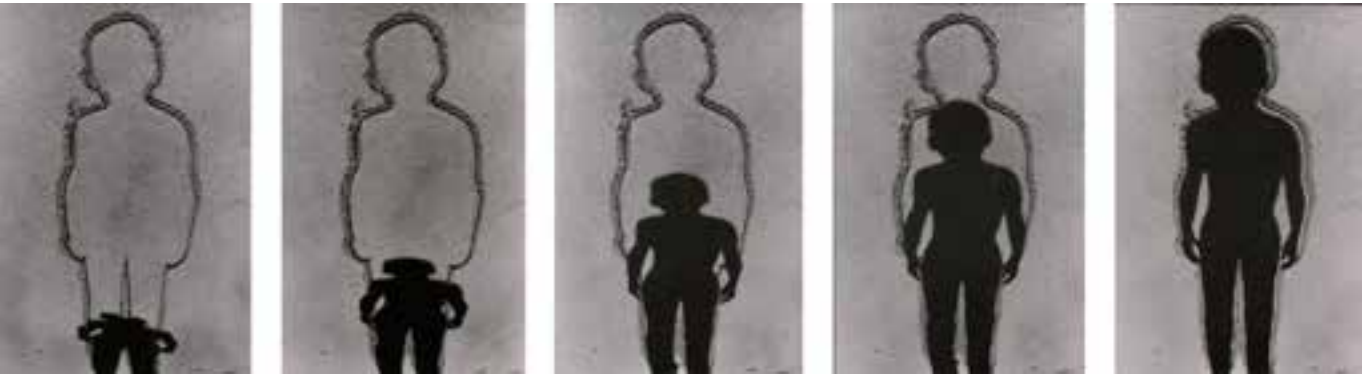


Fig. 3-44
Helena Almeida (1984). *Sente-me*. Fotografía b&w con hilo de crin, 30 x 30 cm. c/u.

Fig. 3-45
Michel Szulc-Krzyzanowski (1995). De la serie *Vista*.



Fig. 3-46
Michel Szulc-Krzyzanowski (1995). *Punta Boca, may 30-1984*. Gelatina de Plata



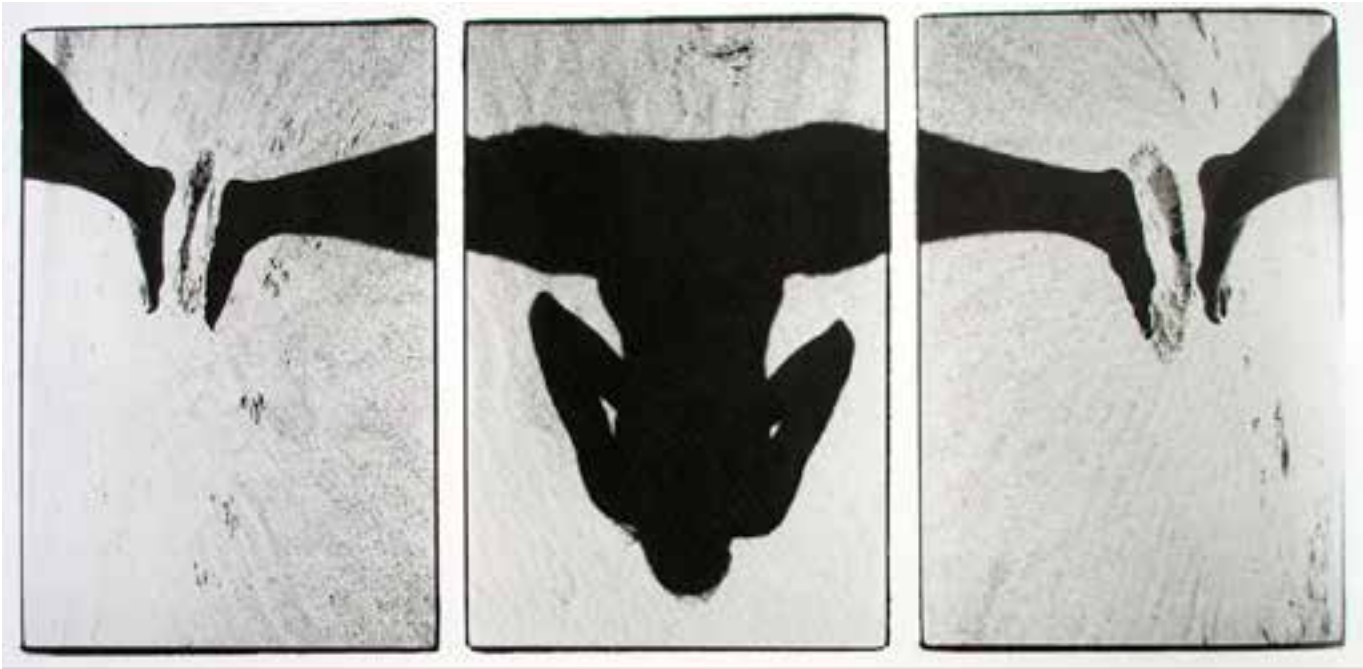


Fig. 3-47
Michel Szulc-Krzyzanowski (1980).
Baja California, february 24-1980.
Gelatina de Plata

Para la realización de sus secuencias o las posteriores imágenes de la serie “Vista”, Michel Szulc-Krzyzanowski (1949), se enfrenta a sí mismo en estancias de tres semanas en el desierto o en playas solitarias de la baja california o México. Durante el transcurso de sus viajes pauta para sí estrictas disciplinas de preparación diaria, y consigue con ello sesiones de tres horas trabajo intenso. Antes de cada sesión una última meditación en conexión con el entorno de trabajo: “Respiro profundamente y trato de pronunciar tan conscientemente como pueda el porqué estoy aquí y qué quiero. Hasta que no tengo la sensación de que he alcanzado el nivel adecuado de concentración no tomar mi cámara y empiezo a trabajar en un tema.”²⁵ Una vez en la sesión, el trabajo es a la vez de entrega y juego, un redescubrir la realidad, un cuestionarse a sí mismo en el entorno. “El contacto físico con la cámara, arena suave bajo los pies, el sol sobre la piel desnuda: estas cosas me llevan a un estado de euforia. Yo no existo físicamente cuando experimento tal completa armonía con el entorno natural. Mentalmente floto como si estuviera sobre una nube: la tensión, las frustraciones, la discordancia son nociones que he dejado muy atrás. Miro a través de la cámara y veo el cielo intensamente azul, el claro horizonte, el rizado de las olas

del mar, las formas de la arena. Cojo un palo y juego con él. Miro a mi sombra y me muevo por la playa. Mientras se esto acontece tomo fotografías, como si estuviera redescubriendo el mundo. Y cuando hay un descanso, me veo en una roca o en el encrespamiento de una ola. Todo induce a la reflexión, a la toma de fotografías, que son llamadas secuencias.”²⁶

La intensa concentración le lleva al juego y, en el juego, aparece el mundo de la magia. Redescubre el mundo desde la perspectiva de la cámara. La traducción del mundo tridimensional en un espacio bidimensional ordena el mundo y le da sentido. La orientación solar, el transcurso del día y de los días, las repercusiones táctiles del estímulo solar, le llevan a reconocerse en piedra y en agua, en sombra y en luz. Se ha dado una nueva cosmogonía y estaba allí para incorporarla a su conciencia de ser. En las secuencias provoca el movimiento y nos incita a incluírnos con él en el juego, a asumir la lógica de la sombra y de sus correspondencias con el orbe solar. Si giro con el sol, mi sombra acierta a crecer o decrecer, a desaparecer, a disolverse en los elementos, y yo con ella. Sin embargo, mi conciencia permanece estabilizada con la órbita solar.

25 Szulc-Krzyzanowski, M., & Travis, D. (1984). *Michel Szulc Krzyzanowski*. Haarlem, the Netherlands: Joh. Enschedé en Zonen, p. 107.

26 Ibíd.

Fig. 3-48 / 49
Hartwig Schwarz (1987). *Sin título.*
Instalación y fotograma, Gelatina de plata, 127, 80 cm.



En esta acción de Hartwig Schwarz, imagen e instalación se refieren mutuamente. No hay orden alguno en la instalación, tan solo podemos entender su sentido como promotora de proyecciones en el plano de la imagen. La bidimensionalidad de la imagen fotográfica, sitúa en las coordenadas cartesianas los retazos de luz y sombra, intercambiado en el negativo. Unos pocos matices de densidad y enfoque hacen deducir un origen tridimensional; ello nos remite de nuevo a la maraña de líneas y planos suspendida en el espacio de la sala. Por separado representan sendas incógnitas; juntas las dos imágenes, nos invitan a una reciprocidad dinámica y a asumir el origen incierto que resta suspendido en el dinamismo que provocan.



Fig. 3-50
Paul Caponigro (1964). *Apple*,
New York City, 1964.

La manzana era nombrada en el estudio de Caponigro como “la galaxia manzana”. Su hijo John explica como mucha gente ve una galaxia antes que una manzana; pone como ejemplo su caso y el de, también fotógrafo, Robert Glenn. Pero la fuerza de esta imagen no

radica en esta posible confusión, sino precisamente en la metáfora conseguida, en la conjunción de manzana y galaxia, de cielo y tierra. Incluso después de ver la manzana tenemos en todo momento la sensación de entrar en la oscuridad de la galaxia.



Fig. 3-51
Paula McCartney (2011)
On thin Ice. Fotograma
obtenido a partir de hielo



Fig. 3-52
Patrick Bailly-Maitre-Grand
(1997). *Les gémelles*. Mo-
notipos directos negativo y
positivo. Clorobromuro de
plata, 80 x 65 cm. c/u.

Dos espejos gemelos de los que ha huido nuestro reflejo. Bailly-Maitre-Grand (1945) instaló su cámara oscura en frente de un espejo y obtuvo un negativo a tamaño natural. A partir del negativo, copió por contacto dos positivos gemelos. Pero mediante técnicas sutiles de revelado consiguió ajustar copia hasta los límites de percepción como negativo o positivo. Distanciándolos y hermanándolos. El delicado compromiso de Bailly-Maitre-Grand con los misterios de

la sal de plata, de lo que los alquimistas llamaban luna cornata, nos aproxima a la sutileza de lo revelación de la imagen. Él llama a esto “un modo de aprehensión del mundo que pasa por la experiencia, la lección, la palpación”, y Philippe Piguet le adjudica en cambio, el rango de alquimista; “su oro es la luz, sus procedimientos no exigen ninguna lógica, todo procede de una simple revelación”. Y añade sobre sus imágenes “Incluso se podría decir que están completamente

vivas, revelaciones en el corazón mismo del medio fotográfico, de su naturaleza material primigenia, de sus reacciones, de sus estados de ánimo y sus sorpresas.”²⁷

27 En: Bailly-Maitre-Grand, P. (2007). *Petites Cosmogonies*. Wavre (Belgique): Mardaga.

Fig. 3-53
John Cyr (2011). *Ansel Adam's Developer tray*.



Fig. 3-54
John Cyr (2011). *Sally Mann's Developer tray*.

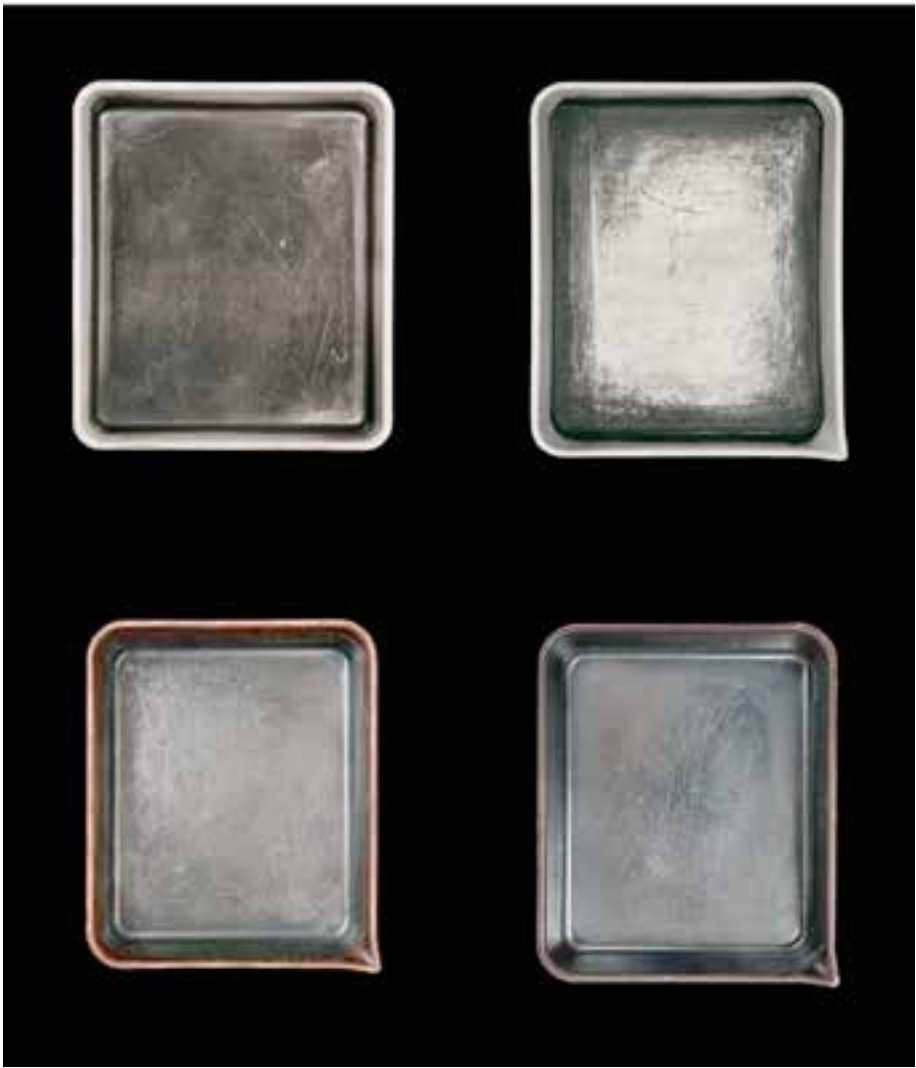


Fig. 3-55 / 58
John Cyr (2010-2013). *Minor white's Developer tray, 2011. Richard Misrach's developer tray, 2011. Abelardo Morell's developer tray, 2010. Jerry Uelsmann's developer tray, 2013.*

Fig. 3-59

Juan Manuel Castro Prieto (1983-2003). De la serie *Extraños*.

A ser inquirido sobre la favorita de sus fotografías, Castro Prieto (1958) rescata esta imagen que sirvió como portada de su libro *“Extraños”*. Para él es un resumen de lo que la fotografía quizás le concede: un reflejo de sí mismo como niño: la capacidad de extrañarse y permanecer simultáneamente en el juego. En sus propias palabras, “Es un chico mirándose en un espejo, pero para mí es un reflejo de mi propia infancia. Para mí es un símbolo de lo que es extraño. La fotografía puede ser ventana o espejo si miras al exterior o miras a ti mismo”.²⁸ Esta fotografía nos demuestra también el anverso y reverso de sí misma, el niño en su relación con la sombra que proyecta, y la imagen prorrumpiendo de ella como sofisticación de su sentido de ser.

Y no, no hablaremos aquí del monolito negro de “2001: Una Odisea en el espacio”. Sin embargo, no podemos dejar de referenciar la plata metálica acumulada por años de revelaciones fotográficas en las cubetas de, entre otros, Sally Mann, Minor White o Ansel Adams. La plata negra, el azogue más vívido de la imagen, el que resta tras la emersión de las fotografías. La sedimentación de sentido y sentimiento, la aglomeración de la memoria y su trascendencia. La conciencia de revelación brota en la oscuridad de la plata, del laboratorio o de la cámara; mana de la sombra toda en el reverso dinámico de lo luminoso.

28 Riaño, P. H. (2015, Octubre 17). blanca blanco. *Cultura*. El Confidencial. Recogido en: http://www.elconfidencial.com/multimedia/album/cultura/2014-12-25/mi-foto-favorita_169526/#21



El Obrador, acción y lugar de la imagen



Fig.4-01 Modelo óptico del ojo y lentes de corrección, siglo XIX.

“Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado) la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: -Brote la Nada.
Y alzo la mano derecha
Hasta ocultar la mirada.
Y quedo la nada hecha.

El estado de creación es igual al wu-wei en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.”

José Ángel Valente¹

1 Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, p. 41

Receptibilidad y material sensible

Como hemos apuntado anteriormente, consideramos que la practica de la fotografía exige una concurrencia activa de los actores implicados en ella. Solamente mediante la participación activa en el proceso fotográfico puede el sujeto entrar en verdadera comunicación con la imagen. Sucede siempre así, independientemente de que este encuentro se dé durante el proceso de generación de la imagen o, más tarde, al revivirlo a través de la lectura de la estampa fotográfica resultante.

Aunque parezca una paradoja, esta participación activa se puede describir como un aquietamiento del ánimo del fotógrafo, en lo que muchos autores han calificado de aquietamiento, y que de algún modo se corresponde a una sintonización con la realidad al otro lado de la cámara. Este planteamiento nos allega a conceptos orientales de la acción como no-acción o, dicho de otro modo, como estado de atención y no interferencia. La metáfora usada por Zuang Zi (s. IV a.C.) sobre la agitación del agua y su correspondencia en la superficie, encaja perfectamente en lo que hemos de expresar más adelante. “Cuando el agua está tranquila, es tan nítida que refleja con detalle la barba y las pestañas, y su ras sirve de norma a los grandes artesanos. Si el agua tranquila es nítida, ¡con cuánta mayor razón se aplicará esto a nuestro espíritu! [...] en el vacío y la quietud, en la serena indiferencia, en el silencioso no actuar, reside el equilibrio entre cielo y tierra y la suma perfección del dao y el de [...] El reposo lleva al vacío, el vacío a la plenitud, y la plenitud es norma.”²

Por su parte, Paul Caponigro (1932), explica en el texto que acompaña su libro *Megaliths* (1986)³ cómo vivenció sus encuentros con los diferentes conjuntos megalíticos que fotografió en el proyecto. Las piedras, las más sólidas representantes de lo inmóvil y lo pesado, trascienden en lo telúrico por las disposiciones energéticas acumuladas en torno a ellas. Caponigro sabe que, para fotografiarlas, no ha de conectar con las piedras, sino con los vacíos que ellas generan. Esos vacíos eran en realidad el tema de su proyecto, y los causantes de que Caponigro recuperara vivencias de conexión trascendente con la naturaleza que le marcaron en su infancia y que condicionaron su modo de trabajar. “Una vez, estando frente a un afloramiento de granito al borde del mar en la costa

2 Preciado, I., & Zi, L. (1987). *Lie Zi: el libro de la perfecta vacuidad*(4th ed.). Barcelona: Kairós, p.28

3 Caponigro, P. (1986). *Megaliths*. New York: New York Graphic Society Books-Little, Brown and Company.

de Massachusetts, me di cuenta de que mi humor interior estaba cambiando significativamente. Estaba respondiendo a una presencia indefinible que se manifestaba calladamente en la atmósfera circundante. Algo mágico estaba posicionándose dentro de mí, y yo permanecía muy quieto para intentar entender lo que estaba sucediendo. Una parte de mi ser parecía estar mezclado con esa presencia vibrante; la presencia estaba cambiando mi percepción, haciéndome ver una onda por el agua, como fuerza inteligente que revuelve el mar.”

Caponigro habla de la diferencia entre estar en un sitio para fotografiar o entregarse al espacio y a la experiencia del lugar, y como recuperar el significado de las piedras a partir de un aquietamiento, apertura y posterior contemplación con el espacio. “No queriendo perder el hilo de algo de lo que apenas podía sacar provecho, aprendí a no estar meramente en los sitios para sacar fotos, sino para entregarme totalmente a la experiencia cómo mejor sabía. Los significados se mantenían en el aire sobre las piedras, y yo tenía que reunir la concentración y el sosiego dentro de mí para empezar a conversar con éstos embajadores de la tierra, cuyo silencio y sentido de centralidad me estaban serenando y limpiando internamente. Sentía esta misteriosa energía terrestre al estar profundamente concentrado allí donde fueron colocadas las piedras. Miraba y esperaba, y calladamente trabajaba con la cámara mientras intentaba penetrar en lo inadvertido. Continuaría este proceso hasta que mi mente se sosegaba y mis emociones se mezclaban con la eternidad. La paz aumentaba y me enriquecía. La asociación continuada con ciertos sitios estaba dejando una sensación de felicidad en mí.”

Antes que Caponigro, su maestro Minor White (1908-1976) se convirtió en uno de los autores que ma Mientras se fotografía el fotógrafo adquiere un estado mental en blanco, acrítico y sensibilizado para el encuentro y el aparecer de la imagen. Recogemos a continuación varios extractos de su texto “El ojo y la mente de la cámara” (1952)⁴, que nos aclaran su filosofía.

“Mientras crea, la mente del fotógrafo está en blanco. Debería añadir que esta condición se da sólo en casos especiales, principalmente cuando se buscan imágenes. Mientras el fotógrafo está en esta condición, hay algo que le impide

⁴ recogido en: White, M. (2004). El ojo y la mente de la cámara. En: J. Fontcuberta, *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 237-244

descaminarse, que le impide caer por las alcantarillas o incrustarse contra los parachoques de camiones detenidos. Para aquellos que comparen este *estar en blanco* con alguna especie de vacío estático, debo explicar que es un *estar en blanco* especial. En realidad es un estado mental muy activo, un estado mental muy receptivo, listo para en cualquier momento atrapar una imagen sin tener, sin embargo, ninguna imagen preformada. Deberíamos subrayar que la falta de una pauta preformada o una idea preconcebida acerca de cómo debe representar cualquier cosa es esencial para esta condición de *estar en blanco*. Tal estado se asemeja al de una película virgen: parece inerte, pero es tan sensitiva que una fracción de segundo genera vida en ella (no sólo vida, sino una vida).”

Es importante destacar las analogías que establece con dos términos involucrados en la base de procedimientos artísticos;

Fig.4-02 Cámara Voigtlander para realización de daguerrotipos de 90 mm. de diámetro. Esta cámara comenzó a comercializarse en el 1841 y fue la primera cámara completamente metálica de la historia. Nótese las similitudes formales respecto a los modelos ópticos del ojo de la misma época.



la mente en blanco, el papel en blanco de la pintura; el estar en blanco, la sensibilidad de la película fotográfica virgen. Equiparar el estado del fotógrafo con elementos procedimentales deja claro que, en su experiencia del proceso fotográfico, no hay distancia entre lo objetivo y lo subjetivo, y, sobretudo, que el global de los elementos implicados en el proceso se establecen y reactivan vitalmente en el espíritu del fotógrafo. El estado aparentemente inerte pero activamente receptivo genera una vida en la fracción de segundo en que se establece la comunicación lo fotografiado.

En referencia a la hoja en blanco, White es categórico; el fotógrafo se parece más al escultor que al pintor. El escultor se enfrenta a una imagen amagada tras la piedra y ha de desbastarla para favorecer su revelación. El fotógrafo trabaja también con una realidad henchida de signos superfluos, y es precisamente en su estar en blanco que esos signos se desvanecen para hacer exclusivamente visible el evento de comunión que se establece potenciado por la cámara. "El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas. A menudo dobla una esquina diciéndose a sí mismo «aquí hay una foto», y si no la consigue, se considera insensible. Puede buscarla día tras día hasta que la imagen se hace visible. Nada ha cambiado, excepto él mismo; aunque, para ser sinceros, algunas veces debe esperar hasta que la luz cree la magia."

Esa espera a la magia de la luz, en la base del proceso fotográfico, es lo que él refiere como sensibilización. La película ha sido sensibilizada e introducida en el interior del espacio de recogimiento de la cámara. Corresponde al fotógrafo, en sintonía con ese recogimiento, establecer para sí ese estado mental de receptibilidad. "Este estado mental es difícil de explicar a quien no lo haya experimentado. *Sensible* podría ser la palabra. Sensibilizado es quizá mejor, ya que no se trata sólo de un estado mental sensible, sino también del esfuerzo que realiza el fotógrafo para alcanzar esta condición. *Receptibilidad* es un buen término, si con ello queremos decir una apertura de la mente de la que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor."

Para White, el trabajo del fotógrafo es precisamente el establecimiento de ese estado de comunicación. Asociación con la cámara, devenir *uno* con lo otro, establecerse como instrumento y lugar de la transmisión, "un estrecho canal entre dos océanos". En este proceso la cámara desaparece virtualmente, era tan solo un espacio catalizador que el fotógrafo usaba para provocar la irrupción. "Los fotógrafos que usan la cámara como un profundo medio de expresión, o aquellos que la utilizan para documentar situaciones humanas, habrán experimentado una sensación como si la cámara desapareciese en la unión entre sujeto y fotógrafo". Lo que describe ulteriormente es ya la fusión, el lugar de la comunión. "Uno siente, uno ve a través del visor un mundo más allá de las superficies. El visor se vuelve como las palabras de una oración o de un poema, como dedos o cohetes adentrándose en dos infinitudes: el inconsciente y el universo visual-táctil".

Apercepción

Wynn Bullock (1902-1975) introdujo el término apercepción en el contexto de los procesos fotográficos. Más allá del diccionario, la apercepción faculta a la consecución del símbolo como algo que trasciende al objeto de percepción, y convierte la sucesión de percepciones en un evento incluyente y consciente.

Wilhelm Wundt (1832-1920) recogió el término desde Leibniz, que fue el primero en usarlo, y Kant, y propuso la apercepción como una actividad fundamental de la vida psíquica. A diferencia de otras perspectivas que consideraban la percepción como una mera yuxtaposición de sensaciones, Wundt planteó que en la apercepción se da un acto que reúne y unifica las diferentes sensaciones, sintetizándolas en un todo consciente que las trasciende. Si reducimos la percepción a un hecho representativo, la apercepción es la conciencia o el estado del espíritu que co-nace con que lo que sucede.

Bullock se refiere a la apercepción como un salto cualitativo que supera la mera percepción entendida como captura de elementos distantes, y convierte el acto fotográfico en un *evento*. En el evento se reúnen lo que él da en llamar las cuatro dimensiones, las tres del espacio y el tiempo. "el

tiempo no es otra cosa que el espacio cambiante, y eso es simplemente el suceso en cuatro dimensiones que recordamos.”⁵ En la apercepción se da una percepción interna mediante la percepción de lo externo. En la disposición del fotógrafo a percibir tiempo y espacio como un todo unido se da un a-percepción, es decir, una ausencia de percepción. No se puede decir que percibamos nada, pues nada está ya fuera; no hay distinción entre lo de dentro y lo de fuera, ambos se incluyen en lo que, mediante el evento, se constituye en realidad. “Muy bien, uno trata de hace fotografías que evoquen ese sentido, no solo de lo externo, sino de lo que sientes por dentro, algo que tu ojo no puede ver directamente pero que tu mente sabe. Para mí eso no es introspectivo, es real. [...] Todas las cosas que existen fuera no son reales, en modo alguno, hasta que son percibidas por los sentidos, y una vez percibidas y recordadas, uno tiene ideas sobre ellas, creencias sobre ellas, y de eso se compone la realidad.”⁶

La apercepción es inclusión y comprensión mucho antes que percepción de lo sensible. Destaca en Bullock la naturalidad con que desarrolla estos planteamientos, distanciándolos de la mística con que se asociaban en Minor White, y asumiéndolos como interpretaciones científicas que clarifican lo real. La disposición del fotógrafo no es misteriosa, afirma: “Yo no lo llamo misterioso; de hecho, es una especie de silenciosa relación ante la que uno se abre.”⁷ Con esa apertura nos quedamos.

El que obra y se abre

De acuerdo con Merleau-Ponty, afirmamos que en la percepción no se da un acontecimiento de causalidades sino que se da como una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento.⁸ Es más, el lugar donde se produce esa re-constitución es nuestro cuerpo, “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.”⁹ El fotógrafo en su *estar en blanco* produce una apertura que le permite participar con lo que será imagen. este fenómeno exige una entrega total del cuerpo y la mente del fotógrafo; de este modo, en la subsiguiente consecución, experimentación, el fotógrafo se encarna en la imagen.

5 Hill, P., & Cooper, T. (2002). *Diálogo Con La Fotografía*, p. 298

6 Ibid., p.300

7 Ibid., p.304

8 Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*, p.223

9 Ibid., p. 219

Destaquemos aquí, pues es importante para el posterior desarrollo de este ítem, que la entrega del fotógrafo, como hacedor de las imágenes, es homóloga a la que se le exige al lector como experimentador de las dichas imágenes. En esto no son distintos, puesto que el primer lector de las imágenes es el propio fotógrafo. Bien es cierto que White y otros autores sitúan el momento de visionado de la fotografía como el más analítico dentro del proceso. Según este planteamiento creación y análisis se dan como procesos opuestos que difícilmente pueden convivir simultáneamente. Creación es apertura y disposición incondicionada, y análisis implica distancia y razonamiento crítico. Así, al reservar el pensamiento crítico para un análisis posterior de los resultados, la balanza se compensa y consigue liberar al proceso de captación de cualquier posicionamiento crítico o analítico. Sin embargo, superada esta fase de asentamiento de la imagen, la aproximación y lectura de la imagen vuelve a instaurarse en la base de un encuentro empático entre las partes.

En esta entrega al proceso, el actor al proceso (indistintamente fotógrafo o lector) juega un doble y simultáneo papel: oferente y receptor. Él es quien se ofrece a la imagen y es él, asimismo, quien recibe de ella. En este caso no sólo es agente sino que también es receptáculo de la ofrenda. Entrega cuerpo e incorpora imagen. La acción es aquí una preparación del sujeto, con todo su ser, para la apercepción del momento, del instante fugaz, en el que la imagen se revela; para la apercepción del instante en que tiene lugar la epifanía.

Esta acción es por tanto una no-acción consciente, es decir, la llegada a este punto de no acción es la culminación de una serie de actitudes y movimientos a través de los cuales se produce un estado de apertura y receptividad óptimos. Esto implica habitualmente una serie de pequeños actos que podríamos denominar, tal como apuntamos antes, como el yoga del fotógrafo. Este yoga va constituyendo en el sujeto un estado de especial atención que intentaremos describir a continuación.

La acción de atender es definida por el diccionario como esperar o aguardar, como acogimiento favorable, o también, como la aplicación voluntaria del entendimiento a un objeto espiritual

sujeto puede establecer respecto a la estampa-fotografía. Situado a sí mismo “como medida del fotográfico”, nos induce a creer que centra su estudio en la práctica fotográfica. Sin embargo, lo que hace es intentar formular “el rasgo fundamental, el universo sin el cual no habría fotografía” partiendo del estudio de sus movimientos personales en torno a apenas algunas fotos de cuya existencia en relación a él no tiene dudas. Esa existencia de las fotografías consultadas, anclada en una emanación desde el pasado, remite lo fotográfico a un tratado capitular sobre el tiempo, la nostalgia de lo que fue, la ausencia y, en definitiva, la muerte. Pretende pues establecer un paradigma del sujeto frente a lo fotografiado y lo que hace, acaso, es establecer una arqueología retirada de la praxis fotográfica. Acecha los vestigios de un lejano pasado y acierta a describir algunos de los sentidos que los convocaron, pero olvida, o más bien rehúye, el hecho fundamental sin el cual no habría fotografía: el fotógrafo en su encuentro luminoso con lo real.

Los términos que Barthes presenta son: *Operator*, que identifica con el fotógrafo, como el hacedor de fotografías; *Spectator*, el observador que impulsa la fotografía. *Spectrum*, nombre fantasmagórico con el que denomina al “simulacro de la realidad” que compone lo fotografiado, nombre que, en sus palabras: “le añade algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno a lo muerto.”

Inmediatamente advierte al lector sobre su incapacidad para hablar desde la emoción del *Operator* “no habiéndola conocido jamás” y anuncia su disposición hacia la fijación que la estampa-fotografía representa. No es extraño que llegando al final del ensayo enuncie: “Así pues, deberé rendirme ante a esta ley: no puedo profundizar, horadar la fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es llana en todos los sentidos del término, esto es lo que debo admitir.”

Barthes mira, y la fotografía sólo le muestra lo que él está dispuesto a ver. Se mira a sí mismo en la superficie de la estampa y ella le devuelve, una a una, todas sus sensaciones ensimismadas. Oculto para él tras el velo de la estampa se encuentra el verdadero germen de lo que mira: el baile

epifánico de la realidad con el fotógrafo; lo que nosotros hemos denominado ya como la imagen fotográfica, la manifestación sucesiva de encuentros y recogimientos que quizás el fotógrafo decida recoger para la posterior contemplación.

Barthes se centra en el estudio de la estampa final, pero para el *Operator* la estampa-fotografía bien puede ser asiduamente un pretexto, aquello que queda grabado en su cámara como un epílogo de lo que durante el proceso fotográfico sucede en su ánima. A menudo el *Operator* se acerca hacia lo fotográfico movido por una intensa necesidad de apertura, de vaciarse de sí y ser llenado por la maravilla. Ensayo entonces los pasos de una liturgia fotográfica con el anhelo de provocar un estado de sintonía que le maraville. Aunque quizás no haya hecho consciente todavía que el misterio de la maravilla reside en la acción interna, en la acción misma en que el *Operator* abriéndose en la práctica de su yoga recibe, en forma de imagen fotográfica, la comprensión del flujo de lo real.

Queremos detenernos aquí nuestra atención en el yoga del fotógrafo, en esa liturgia necesaria que establece para que las imágenes se manifiesten. Ella compone el conjunto de acciones y disposiciones que el fotógrafo ejecuta. Y es aquí donde coincidimos que el fotógrafo ejecuta, opera, en las acciones con que se dispone a intermediar entre sí mismo y su entorno. Las verdaderas operaciones donde quizás el *Operator* opera están lejos de referirse a la diestra (o no) manipulación de los aparatos técnicos que producen las fotografías, son en realidad las operaciones de disposición y recogimiento con que modifica su cuerpo, y por analogía la cámara, para captar las imágenes de lo real.

Doisneau explica esta necesidad ritual de modificaci y que tanto se aleja de odifica su cuerpo, y semejanzaalguno suerte de milagro que siempre havbengo tanta seguridad en m tal como ahora parafraseamos:

“Verá, siempre estoy tratando de comprender lo que soy. Pero existe la restricción continua de enfrenar la vida cotidiana. Crece una especie de furia, como resultado de que no somos enteramente libres. Entonces sobreviene una especie de lento hervor interno hasta que finalmente explotamos. Después,

abruptamente, hay una exasperación que en un momento dado se traduce en una necesidad de ser llenado por la maravilla, una necesidad de una clase de felicidad del ojo, y una necesidad de mirar con intensidad y coraje, y quizás una necesidad de moverse hacia dentro.

Finalmente hay ese momento en que somos realmente visionarios. Entonces, todo funciona espléndidamente. Pero todo esto sólo es una parte del gran juego que nos pone en un trance, en un estado de receptividad. Este trance no dura mucho, sin embargo, porque la vida llama de nuevo con sus órdenes. Siempre hay contingencias. Pero de alguna manera, a pesar de todo, el efecto perdura. Creo que podría ser clasificado como una sensación. Para mí es una especie de religión del mirar.”¹³

Es precisamente esta “religión del mirar” donde nosotros sostenemos está el núcleo de la práctica fotográfica. Núcleo que tanto se aleja de la abordaje semiótico, pues supera al signo en cualquiera de sus direcciones; lo antecede al en su gestación; lo disuelve y asimila en su lectura.

Es en esa búsqueda de “la felicidad del ojo” que se celebra este intenso desplazamiento de la mirada hacia el interior, fruto del cual brota la visión. La visión es la imagen viva que toma cuerpo en el fotógrafo, se encarna con la carne del fotógrafo. El fotógrafo opera en sí mismo en relación a lo que ve. Mira con su cuerpo, extiende sus formas hacia el exterior y las recoge al menor atisbo de coherencia. Una vez sus formas, ya externas por la mirada, encuentran común-unió en el exterior, ya todo se torna interno, sus formas expandidas reunifican la realidad en la comprensión de la coherencia, y se repliegan con la evidencia del contacto mantenido. “Este trance no dura mucho” pero durante ese instante prolongado, como en un momento extraído de la línea del tiempo y las leyes del espacio, las formas del fotógrafo se desdibujan y se expanden hasta los confines de su mirada. Nacen, viven y abrazan simultáneamente todos y cada uno de los elementos, actores, factores que comprenden su imaginario. La fotografía es, para el fotógrafo y en este prolongado instante, la certeza de una vivencia que trasciende los límites de lo formal, y que le proporciona un conocimiento directo e inmediato de las cosas y de sí mismo.

13 Hill, P., & Cooper, T. (2002). *Dialogo Con La Fotografia*, pp. 92-93

Vivencia cordial

Analicemos la experiencia descrita por Doisneau. Se siente contraído, falto de libertad por el constante influjo de la vida cotidiana. Como consecuencia, esta sensación evoluciona en él hacia especie de furia que lo hierva hasta explotar. Una vez estallado nace en él un vacío que demanda ser llenado por la maravilla. Es ahí cuando, mirando hacia fuera, se desplaza paradójicamente hacia dentro de sí mismo. Doisneau define estos momentos como visionarios, como estados de receptividad en el que todo fluye (funciona). Esta fluidez, o el contacto con ella, le permite comprender que él mira, incluyéndolo en sí, y lo que él, como resultado del mirar.

Estos dos movimientos que describe, y que parece que el fotógrafo desarrolla espontáneamente, son dos operaciones primordiales: extensión y recogimiento. Se convierte a sí mismo en un devenir de sístoles. En la sístole, algo le contrae, le oprime y, como consecuencia, su sangre se extiende en todo un amplio sistema de circulación. En la diástole, ya dilatado, hace de sí un vacío y atrae a su interior todo el flujo sanguíneo que antes había extendido y que ahora regresa en todo su caudal y con toda la información de los lugares que ha recorrido. Rememoremos la frase de Merleau Ponty: “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema”.

Siguiendo esta lógica vivencial, el *Operator* actúa cordialmente. Esa cordialidad se basa en una doble operación de síntesis: el acto de concentración con el que se extiende y el de dilatación con el que se vacía y recoge. Esta cordialidad del fotógrafo, en su doble operación fundamental, nos lleva a proponer el término “Obrador” para definir su praxis, y en sustitución del término Operator recogido en Barthes y usado hasta el momento. Obrador es, según la primera acepción del diccionario, “aquel que obra” por lo tanto que genera acciones o que produce resultados de las dichas acciones. Pero, a diferencia del término operator, el obrador es también, en su segunda acepción, el espacio, el lugar, el taller donde estas acciones se producen y sus resultados se manifiestan. He aquí la gran diferencia: el obrador es a la vez aquel que actúa y el lugar donde sus

actos se manifiestan y se vivifican. El fotógrafo en tanto que obrador desarrolla una serie de obras pero, y esto es capital para entender su práctica, una parte imprescindible de esas obras está destinada a generar el espacio para que ellas mismas puedan tener un lugar donde manifestarse. El Obrador es el que produce las imágenes, y es, a su vez, el espacio donde las imágenes son producidas (o manifestadas).

De hecho, la primera obra que el Obrador realiza es la expansión de su mirada. Y esa expansión deja el espacio vacío y dispuesto para la recepción. Recordemos las palabras de Valente con las que abríamos este capítulo: "Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado) la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación."

Permítaseme ahora, desde mi experiencia como fotógrafo, aproximar una descripción del complejo fenómeno de apertura y recogimiento que en mí como obrador se produce, de forma natural e intuitiva, durante la praxis fotográfica trascendente.

Se conserva en el obrador un ascua de la primera epifanía, esta ascua es la luz que da sentido y origen a su materia, y que mantiene cohesionadas sus formas. Por anhelo o por nostalgia de ser iluminada por ella el obrador escarba en sus adentros retirando las capas de imágenes ya obsoletas que la cubren. Comienza entonces, durante un periodo indeterminado de tiempo, un baile de movimientos reflejos en ajuste entre lo interno y lo externo. Se traduce como una danza de concentración, de búsqueda de la tensión justa. Es entonces cuando al obrador desplazándose, girándose sobre sí mismo, inclinándose, alzándose como un zahorí o un derviche, le sobreviene, en una cascada de acontecimientos, un instante intenso de epifanía. La concentración justa, la afinación perfecta; lanza su luz en la mirada; sus formas se anonadan, vacías de luz y de mirada ahuecan y hacen sitio; pierde la noción de sí mismo; siente dentro a su ascua en la lejanía; se da la sintonía, viaja-explota para recogerse en torno a su ascua; se siente ampliado, espaciado, se

estremece y se recoge iluminado en una forma similar a la primera. El fotógrafo se ha concebido, se ha dado a luz. Renueva su origen y su epifanía; da sentido a sus sentidos: ha hecho una fotografía.

Este instante en cada fotografía da sentido por sí solo al hecho de ser fotógrafo y al hecho de hablar o escribir sobre fotografía. Este instante, que a menudo coincide con el disparo, con la captura (de captar, nunca de capturar) fotográfica, lo siente el fotógrafo como un estremecimiento y le resuena como un chasquido de dedos perpetrando, en el eco de la cotidianidad, un intenso instante de silencio.

Esto es lo que el Obrador fotografía, la imagen luminosa en la cual se ha convertido junto a lo fotografiado; en una nueva y recién originada realidad. Lo fotografiado, eso que Barthes llama *Spectrum* o "simulacro de la realidad" es absolutamente más real para el fotógrafo que todas las contingencias sensibles y cotidianas que en el proceso se funden con su forma para gestar y dar a luz a una nueva epifanía. Este gesto original no es un "espectáculo", es un acto de profunda intimidad y, lejos de ser "un retorno a lo muerto", es precisamente la vivencia de ser vivificado por la fuente luminosa de las imágenes.

Cuando se ha sentido el estremecimiento se tiene ya de antemano, antes de su aparición, la seguridad de que la fotografía ha funcionado. El acto fotográfico nos ha ofrecido un momento de intimidad con la realidad de las cosas, nos ha permitido acceder al lugar donde las cosas son en sí mismas antes de ser ellas mismas.

Estremecimiento

“Se nós nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir”

Tom Jobim & Chico Buarque¹⁴

El obrador redescubre la extensión de su cuerpo en la práctica fotográfica. Reconsidera la estabilidad de sus límites formales y reconoce sus formas en el exterior de la membrana epidérmica que antes lo confinaba. En la apertura fotográfica, sus dimensiones se amplían y las cuestiones de forma y espacio se abren a una nueva dimensión. Ésta es la dimensión de lo íntimo, del todo interno, donde se da el táctil encuentro entre aquello que antes era lo de dentro y aquello otro que antes era lo de fuera.

Es en este instante de apertura que sitúa Gastón Bachelard la frontera entre el objeto que se abre y el objeto que actúa como desencadenante de una nueva y viva dimensión:

“El cofre, sobretudo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero domino, son objetos que se abren. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es, como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento. Estudiaremos en un capítulo ulterior la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad.”¹⁵

14 Holanda, Ch. B. & Jobim, A. C. (1980) *Eu te amo*. en Vida. Universal Music Ltda

15 Bachelard, G. (1993). *La Poética Del Espacio*Economica de Espana, S.L.

El obrador, en el mismo acto de abrirse, transita desde ser objeto a ser imagen y soporte para la imagen. Él es el de lugar de las imágenes, allí donde se aparecen súbitamente como estremecimientos o revelaciones de sentido. Para ello, el obrador abre; no hace más que disponer su espacio para que las imágenes sean; se entrega, acepta.

Aquí, en esta aceptación de intimidad, se da una de las importantes diferencias de lo fotográfico con otros procesos artísticos: la instantaneidad. John Berger (1926) lo expresa así en su ensayo “Apariencias”: “La diferencia entre hacer y aceptar implica también una relación muy diferente con el tiempo. Un dibujo contiene el tiempo transcurrido al hacerse y esto significa que posee su propio tiempo, independientemente del tiempo vital que describe. La fotografía, en cambio, lo capta casi instantáneamente –hoy, por lo general, a una velocidad que el ojo humano no puede percibir–. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra.”¹⁶ Según esto, el tiempo de la fotografía contendría únicamente el instante en que se abren los compartimentos, en el que la imagen brota y se revela. O, expresado desde el punto de vista inverso, el instante en que todo lo externo desconocido se repliega para contenerse en el espacio de recogimiento que es el obrador, y en su analogía técnica: la cámara.

Es un instante, el tiempo que dura una revelación, en que lo que estaba oculto se manifiesta, y ese manifestarse es la imagen y, simultáneamente, el espacio donde se producen las imágenes. “[...] basta con que esté oculta y sea después descubierta. El secreto excita el imaginario; desvelado, aparece como una imagen. la curiosidad convierte todo objeto en imagen.”¹⁷

La imagen es siempre una relación, es nunca una cosa. En la imagen hay movimiento, hay desplazamiento, hay encuentro y hay revelación; se da en las semejanzas, en las continuidades, en los agenciamientos.¹⁸ El cuerpo del obrador se abre para prestarse a la aparición de la imagen; y la sola apertura provoca las imágenes. Las imágenes son el tiempo y el espacio del obrador, constituidos en la revelación del instante.

La opacidad de la carne se disuelve en la apertura, como consecuencia, se inaugura la transparencia: la luz pasa, inunda

16 El ensayo “Appearances” en John Berguer, *Another way of telling* (1982), recogido en: Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. (G. Dyer, Ed.). Barcelona: Gustavo Gili, p. 89

17 Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, p. 85

18 ver el apartado: “Dislocación, velo y revelación de lo visible”.

y anima lo carnal. Y si la transparencia del espacio es el vacío, en la disposición a percibir, en la apertura y el despliegue de las formas, se genera un vacío. Ese vacío absorbe hacia sí las formas del exterior; desencadena hacia sí la confusión entre lo interno y lo externo, las formas se reubican en el todo interno del obrador y dan lugar a todo lo implicado en el evento.

Así, si en el dibujo se acumulan gestos de acción sobre el papel, en la fotografía se liberan espacios para ofrecerse a la acción que se ha de presentar. Los gestos del fotógrafo son anteriores a la acción reveladora de la luz, son movimientos en el espacio, distensiones, dislocaciones, preparación para acoger el tiempo de la imagen. El tiempo crepita en el espacio, y en la densidad de la imagen ambos se confunden internamente. “Espazo: aínda escura crepitación do tempo”.¹⁹

Merleau-Ponty nos enseña que toda sensación se da en un germen de sueño o de despersonalización.²⁰ Esto es incontestable desde el momento en que aceptamos que nuestro cuerpo ha de adaptarse para tener una sensación y que, por ejemplo, no se puede dar un contacto determinado sin un movimiento de mi mano. Pero lo más interesante de esta reflexión es que asume que “tengo tanta conciencia de ser el verdadero sujeto de mi sensación como de mi nacimiento o de mi muerte”. Ninguno de estos dos eventos fundacionales puede ser pensado por mí como una experiencia propia, pues pensarla “me supondría preexistente o superviviente a mí mismo”. Del mismo modo, en la sensación se da un anonadamiento de mi cuerpo, un corte del flujo de conciencia para abrirse a otras posibilidades de ser. En la sensación, “el sujeto que experimenta comienza y acaba con ella”. Lo cual supone en la práctica que cada nueva sensación es un acto inaugural en el que descubro *otro-yo-mío* sobre el cual yo no decido ni soy responsable y “que ha tomado partido por el mundo, que se ha abierto ya a algunos de sus aspectos y se ha sincronizado con ellos.” y, en el acto, experimento la sensación como una modo de existencia entregada y penetrada, “que crepita a través mío sin que yo sea su autor”.

Insisto ahora en el carácter fenomenológico de este estudio. No nos estamos refiriendo aquí a metáforas de la creación fotográfica, sino que intentamos describir y profundizar en

19 Veiga, E. (2014). *A distancia do tambor*. A Coruña: Edicións Espiral Maior, p. 11

20 Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*, p. 231

un fenómeno absolutamente real, vivido y vívido, que afecta integralmente al sujeto creativo. Sucede, tal como comentamos antes, que a diferencia de la práctica de otras artes, no parece haber mediación en el instante de fotografiar; y esto puede suponer que en ese instante el gesto y el espíritu de quien fotografía coinciden como un espacio y un tiempo desbordados sobre sí mismos, superados por una nueva cosmogonía, un relámpago o un estremecimiento. La cámara se abre para recoger la imagen en el mismo momento en que el fotógrafo ya dilatado hacia lo otro conoce íntimamente la imagen en sus carnes. Incluso la más mantenida de las aperturas de la cámara al flujo lumínico de lo real se corresponde a una apertura de igual tiempo e intensidad en el fotógrafo.

La dificultad radica en la necesidad de fijar en palabras las realidades complejas y fluyentes que atañen a este fenómeno. De hecho el objetivo de este estudio no es en ningún modo solidificar el flujo creativo de la luz, sino más bien recuperar el espíritu luminoso contenido por fijación en la stampa fotográfica. Precisamente, las operaciones del obrador, sus aperturas en el proceso fotográfico, son disposiciones siempre en la dirección opuesta a los límites de la fijación. El obrador expone inagotablemente las formas a la luz, y de este modo la luz descongela las fijaciones y las devuelve a su estado gelatinoso. El proceso de fotografiar, es el viaje de la *desimaginación* de las imágenes. Las fotografías: dibujos de luz, luz hecha formas, mapas del viaje de la luz a la forma. Y, el fotógrafo utiliza esos mapas para llevar las formas (que son las suyas) allí a donde nacen: la luz.

Ese golpe de luz que irrumpe en el espacio de la cámara es tan fugaz y es un estarse tan fuera por estarse tan *todo-dentro*, que necesitamos el chasquido para regresar. En la cámara ese chasquido lo produce la cortinilla bajando, el obturador obturando: *tuich, top-crock, kodak, flickr...*²¹ En el obrador es el estremecimiento el que lo resitúa, y la luz de la imagen se esparce en ascuas en la oscuridad de la carne. El estremecimiento es la evidencia de la fotografía que comprende que está hecha de luz; aquella que fulgura en el constante fluir de la luz haciéndose formas, y el anhelo constante de esas formas para nacer de la luz. Las imágenes nacen de la luz, y vuelven a la luz sin dejar un instante de ser luz.

21 Recogemos de Paloma Castellanos la posibilidad de que la palabra Kodak naciera como una onomatopeya del ruido del obturador metálico al disparar, y que se escogiera por su sonoridad y la universalidad de su pronunciación. Ver: Castellanos, P. (2001). *Diccionario Histórico de La Fotografía*. Madrid: Istmo, p.123

Lo primero que el obrador ofrece a la luz es (volvemos a insistir) su propio cuerpo. Y, con ello, la reconsideración de todos los límites de lo corporal. ¿Qué es y dónde acaba nuestro cuerpo? No nos referimos ya aquí a la compleja cuestión sobre lo que nos define y separa, el yo de lo otro. Nos referimos, más llanamente, a aquella extensión limitada, perceptible por los sentidos, que identificamos como propia, y que por lo tanto nos identifica y conforma; esté o no dentro los límites de nuestra figura antropomórfica.

Cuando nos miramos al espejo encontramos allí nuestro cuerpo. No es una copia, ni un momento fijado en nuestro pasado. Allí está nuestro cuerpo, en tiempo real, como una emanación directa de nosotros mismos, y consecuentemente conectada de algún modo con nuestro yo. Cuando la imagen reflejada se altera o desfigura, nuestro cuerpo experimenta asimismo una modificación de su entidad. Llámesele movimiento o emoción, nuestro cuerpo y la reflexión de nuestro cuerpo mantienen una relación de estrecha cercanía. Del mismo modo, cuando miramos nos vemos habitualmente en aquello que vemos, en tanto que aquello es reflejo (y reflexión) de lo que somos. Nuestro cuerpo se desplaza en sintonía con aquello en lo cual nuestra mirada se reconoce. La agnosis es constante. Fuso Negro, en su locura, lo decía claramente: “El corazón es como la niña del ojo. Adonde mira, aquello tiene en el fondo. Unas veces fuentes, y otras roquedo... Unas veces los dientes arregañados de un lobo, y otras un resplandor.”²²

El resplandor táctil

Del resplandor, hablemos del resplandor; pues es precisamente la capacidad proyectiva de la luz, la que provoca que la mirada en su transparente viaje no sea entendida como una parte de nuestro organismo. Ni tan siquiera se la señala como una extensión de él hasta que, sorprendentemente, se recoge de nuevo en nosotros y nos constituye. No obstante, nadie duda de que podemos experimentar físicamente lo que vemos. Más allá de sinestesias o somatizaciones. Aunque la vista sea considerado el menos material de nuestros sentidos, las experiencias visuales producidas por lo que miramos nos mueven y nos modifican. Asociamos la visión a una participación intelectual con la

22 Domenech, R., & del Valle-Inclán, R. (1994). *Comedias Bárbaras III: Romance De Lobos.*, p. 134

realidad, en contraste de la fisicidad que otorgamos a los demás sentidos, especialmente al tacto.

Se considera habitualmente que el tacto, o el gusto, hasta el oído y el olfato, implican una cercanía del cuerpo con lo que siente muy superior a la que corresponde con la vista. Esta diferenciación se acentúa en la ordinaria contraposición entre el sentido de la vista y el sentido del tacto. En palabras de Juhani Pallasmaa: “el ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia.”²³

Aquí no hay dudas; gracias a la proximidad del tacto, el hecho perceptivo trasciende la acción unidireccional para llegar a ser organismo vivo constituido por el encuentro y la integración de dos entidades previamente separadas. Los límites y las distancias entre sujeto y objeto de percepción se desdibujan en este encuentro para dar lugar al espacio de la percepción. Mediante los sentidos táctiles, sujeto y objeto de percepción coinciden claramente en un mismo espacio, y, a menudo, se integran en un solo cuerpo: una caricia, un beso, y la distancia entre dos cuerpos se disipa en un todo de con-fusión. De esta integración se da la manifestación de una nueva dimensión, a saber: el espacio de percepción, lo que hemos denominado como dimensión de intimidad.

Pero, cuidado, no confundamos los términos. Si bien es cierto que el obrador percibe y registra sus percepciones gracias al contacto y la impresión de la luz, esto no significa cabalmente que sea mediante el ojo como percibe la realidad. El obrador opera con el total de su cuerpo y utiliza la totalidad de sus sistemas sensoriales, exterocepción y propiocepción, para generar la apertura constante a dimensiones de intimidad en las cuales recogerse y reconocerse. Una vez ha entrado a esta nueva intimidad, la luz lo recorre y envuelve; de modo que, podemos decir que la luz lo abraza y que él ve mediante el tacto.

Así pues, la praxis fotográfica no se resume en una manipulación visual pasiva con sede en la retina. En esta praxis se ponen en juego nuestras capacidades multisensoriales, sinestésicas y sincrónicas para dar lugar al nacimiento de

23 Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos.* Barcelona: Gustavo Gili, p. 47

la imagen. La práctica de la fotografía pone en juego la concepción misma del cuerpo del fotógrafo, y, tras ello, la concepción de cualquier cuerpo. Y así como nuestras palabras se extienden en el espacio hasta tocar y vibrar en el cuerpo de quien las escucha, el fotógrafo lanza sus preguntas en el espacio de su cuerpo dilatado a la espera de que el sonido, en su vibración, lo agite y reconfigure como respuesta.

Cuando el obrador atraviesa el umbral de su cuerpo para acceder al espacio de lo fotográfico, sucede lo que habitualmente sucede cuando alguien penetra en un nuevo espacio: su cuerpo se adapta al espacio y el espacio se adapta a su cuerpo. Pongamos como ejemplo el caso de una clase teórica de fotografía. Profesor y alumnos se enzarzan en una extensa discusión sobre el instante decisivo y, veinte minutos más tarde un alumno rezagado entra al aula tomando asiento sigilosamente. La clase continúa con normalidad hasta que, pocos segundos después, varios de los presentes sienten un escalofrío. Todos en el aula hemos sido testigos de un acontecimiento de pura física elemental: la temperatura corporal del recién llegado desde la calle es claramente inferior a la del resto de compañeros sumergidos en la discusión, y, a pesar de todos los intentos conscientes el tardón por pasar desapercibido, su cuerpo modifica el espacio del aula e interactúa con todos los demás cuerpos presentes. El tardón, aquí de forma involuntaria, extiende su cuerpo hasta tocar los otros cuerpos con los que comparte espacio; las temperaturas en el aula se equilibran y todos se reúnen dando lugar al más grande organismo del aula.

De este mismo modo sucede cuando el fotógrafo atraviesa su umbral para acceder al espacio de lo fotográfico: conmovido por lo que ve, su temperatura corporal más alta que la de la cámara [cámara en su primera acepción, habitación] se expande en forma de humedad y se condensa en los cristales inmediatamente empañados. La quietud de la cámara se transfiere al entrante (el fotógrafo) como un diferencial brusco de temperatura y le provoca una sacudida. Las fuerzas y tensiones se han reposicionado en el interior. El que entra y la que recibe se han equilibrado en una nueva disposición.

El estremecerse es básicamente un movimiento repentino que tiene como objetivo el restablecimiento del equilibrio corporal:

al acceder a un nuevo espacio el cuerpo busca somáticamente el equilibrio, y la sintonía, con el dicho espacio. Ese modo del existir nuestro que viaja hasta los otros cuerpos en los confines de la nueva dimensión de intimidad, se estremece ahora sobresaltado, recogándose, reconociéndose nuevamente en la trampa de la piel. Eso sí, ahora ya con conciencia de no estar sólo, pues los cuerpos se han tocado mutuamente y se han conocido dando a luz a nueva realidad.

Permítasenos acabar este apartado citando una pregunta Michel Melot: “¿Qué pasa cuando la imagen (*image*) pierde su soporte (*picture*) y deviene gesto? Esta propensión de la imagen a integrarse en lo real, de lo real a emanciparse en forma de imagen, no es un hecho nuevo, está en el orden de todos los rituales y ceremoniales, solemnes o banales. Esta fusión de la vida en imagen, como una colada de metal va a petrificarse en un bloque, está en el corazón de la pintura china, en la cual la imagen brota del gesto como una prolongación del cuerpo, del aliento y de su reducción al silencio.”²⁴

24 Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, pp. 99-100

La fotografía como membrana



Fig.5-01 Myoung Ho Lee (2009) Tree # 14. Tintas pigmentadas sobre papel, 100 x 80 cm.

“Si podemos probar que la carne es una noción última, que no es unión o compuesto de dos sustancias, sino pensable por sí misma, si existe una relación de lo visible consigo mismo, de esa visibilidad que me traspasa y me constituye en vidente, ese círculo que no hago yo, que me hace, este enrollarse de lo visible, puede traspasar, animar a otros cuerpos, como traspasa y anima al mío, y si he podido entender como nace en mí esta ola, cómo lo visible que está ahí enfrente es al mismo tiempo mi paisaje, con mayor razón entenderé que también en otras partes puede cerrarse alrededor de sí mismo y que hay otros paisajes además del mío.”¹

La carnalidad de la imagen

Merleau-Ponty insiste en determinar lo visible como una carnalidad, entendiendo que lo carnal es un “elemento del ser” y no es materia, ni espíritu, ni substancia, sino una pura corporalidad orgánica: comunicación y organización autoproyectada y autosostenida. Lo orgánico no es suma de órganos, “la carne no es materia, en el sentido de corpúsculos de ser que se suman o se prolongan para formar los seres”² lo orgánico es la constitución y la manutención de un ser-ahí.

Según su posición, la carne no está fuera de lo visible, sino que es el núcleo vivo de lo visible, la organicidad misma con que lo visible y lo vidente se cohesionan como un ser viviente. Lo vidente se extiende hasta lo visible, y lo visible es en este encuentro parte de lo vidente; deshácese lo visible para ser movimiento del mirar y estremécese conjuntamente en lo vidente. En la visión las cosas ante nosotros se integran en el movimiento de una misma carne, y esa carne nuestra, el organismo que se

1 Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, p. 175

2 Para ver el desarrollo que Merleau-Ponty hace de esta idea ver el capítulo *El entrelazo – El quiasmo* en Merleau-Ponty, M. (1970).

nos co-nace en el acto de ver, tiene como dirección crecer hacia lo ahora visible, y eso ahora visible ante nosotros se establece como el confín del organismo carnal resultante.

Lo visible es, en la latencia de la visión, la piel del organismo, es densidad carnal en su extremo con lo de fuera. “Se comprende entonces por qué vemos las cosas en sí mismas, en su sitio, según su ser, que es mucho más que su ser-percibido, y, al mismo tiempo, estamos separados de ellas por todo el espesor de la mirada y el cuerpo: y es que esta distancia no es lo contrario de aquella proximidad, está íntimamente armonizada con ella, es su sinónimo. Porque este espesor de la carne constituye la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente; no es un obstáculo entre ambos, sino su medio de comunicación.[...] El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne.”³

En el espesor de lo corporal, se salvaguarda el flujo de percepciones y mediaciones que dan lugar al acto de lo visible, es decir, al co-nacimiento con lo otro. Como sea que lo conocido es un acto de encuentro, un nacimiento en común entre lo diferente, ha de ser desafiado constantemente para que continúe naciendo. Por tanto, las objetivaciones de lo conocido no lo pueden proteger, pues la protección es contraria de base a la esencia del conocer y el conocer se ofrece en el riesgo de asumir lo externo como territorio de co-nacimiento. Así, lo que puntualmente se fija como sedimento de la marea de conocer, y que se aparece objetivado como una preservación de lo conocido, pasa inmediatamente a ser el límite que la siguiente marea ha de atravesar si quiere estar conociendo en vez de reducirse a asumir las apariencias de lo que antes llegó a conocer.

El horizonte de lo visible

Ese límite es el sedimento segregado en la propia acción de ser, la evidencia de un cambio de densidad respecto a lo que aún es fuera. Desde la perspectiva de lo interno es el paisaje que habito, es el horizonte del ser-ahora⁴; desde la perspectiva de lo externo es un signo de identidad separada, una apariencia de quietud o de equilibrio mantenido; desde su núcleo de

3 Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, pp.168-169

4 Alberto Caeiro, heterónimo de Pessoa, lo explicaba sencillamente en su poemario “el guardador de rebaños”: “Desde mi aldea veo cuanto desde la tierra se puede ver del Universo... / Por eso mi aldea es tan grande como cualquier otra tierra / Porque yo soy del tamaño de lo que veo / Y no del tamaño de mi altura...” [Caeiro, A. (1993). *Poemas* (10th ed.). Lisboa: Ed. Ática, p.32] Las ciudades empequeñecen al hombre porque la única riqueza que acaso el hombre tiene es mirar, y allá donde esté nuestro horizonte de visión, hasta allá, llega nuestro cuerpo. Pessoa explica su propia frase con vehemencia cuando dice: “Frasas como esas, que parecen crecer ajenas a la voluntad de quien las ha dicho, me despojan de toda metafísica que espontáneamente incorporo a la vida. Después de leerla, me acerco a mi ventana, sobre la callejuela, observo el vasto cielo y los muchísimos astros y soy libre con un esplendor alado, cuya vibración hace estremecer todo mi cuerpo.” [Pessoa, F. (1997). *Livro do desassossego* (2nd ed.). Lisboa: Ática, p.152]

ser es quicio de lo inminente, preservación de lo interno y avizoramiento de lo externo abarcable. Es lo que protege y delimita, lo que se permeabiliza selectivamente para comunicar lo de fuera y lo de dentro, el vigía de los gradientes de concentración internos; es el umbral del equilibrio, es la puerta y es la pared, es la membrana de la burbuja, de la célula, la dermis del cuerpo de percepción.

En el esfuerzo por objetivar el umbral, la membrana se piensa como imagen, como una fijación de lo visible, sin latencia, sin ocultación ni revelación, ausente de profundidad, un elemento de sola externalidad. El burbujeo constante de apariciones es sustituido por la quietud objetiva de lo aparente. Se arranca la piel y se deja el cuerpo tras ella, se disecciona lo visible y se olvida la conjunción de intercorporeidad que da lugar a la visión.

Si la visión es un acto, una conjunción, no existe como objeto. Lo visible se torna solo visible en el gesto de entrar en la mirada de lo vidente; antes de ser mirado permanece invisible, y después de entregarse a la mirada persiste como visión en el estremecimiento de la carne vibrante que lo revalida como resolución para cualquier nuevo mirar. Los productos de la visión, por tanto, no pueden ser tratados como objetos sino como procesos vivos que han de revalidarse en cada nueva mirada. Las imágenes producidas, lo más externo en el encuentro de lo visual, han de ser entendidas como el flujo sostenido de apariciones y ocultaciones que prorrumpe del magma procesual de lo corpóreo; Son apenas un umbral, simultáneamente velo y revelación de lo conocible.

Dislocación, velo y revelación de lo visible

Los procesos secundarios derivados de este encuentro carnal con lo visible, reproducen el mismo proceso de agenciamiento⁵. Un movimiento de lo vidente hacia lo visible, una mutua apropiación de carne y de sentido, y una implosión de carnalidad que da cuerpo a la visión y que se hace manifiesta en la membrana del ser que llamamos imagen. Lo visible es una apropiación, pero no del vidente ni de lo visible, sino de lo imaginal en que ambos se han encarnado.

En una visión superficial vemos la imagen como algo externo y lo analizamos como objeto, pero en realidad ella es la parte

5 Según Deleuze, en el agenciamiento los enunciados no son funciones paralelas, ni tienen porque cumplirse. En el agenciamiento se da una transversalidad de los enunciados, de modo que un sujeto no se define por sus filiaciones, por sus funciones o sus órganos, sino por las alianzas o aleaciones que forma con otros sujetos. Nosotros asumimos el proceso perceptivo como un agenciamiento constante y recíproco, que alimenta alianzas y entrecruzamientos de función y de identidad. No hay sujeto sino es como agente colectivo. El sujeto se ofrece como organismo intercorpóreo.

visible, la membrana que recubre lo imaginal, siendo que lo imaginal es un todo interno y una ganancia total de territorio. En el proceso de ver, el territorio imaginal se agencia el cuerpo de lo vidente y, simultáneamente, le ofrece el nuevo territorio para que sea su cuerpo y lo habite. Es tal la inmediatez del encuentro que, en un primer momento, el vidente entiende el proceso como un vertiginoso salto desde sí hasta el horizonte de su nuevo territorio, es decir, hasta aquello visible hacia lo que se desaloja, siendo que lo que hay entre él y aquello visible en el horizonte de desplazamiento se le expresa como un falso vacío (*false vacuum*) que estima incapaz de habitar. Esta aparente incapacidad temporal provoca en el vidente la necesidad de reproducir el gesto de lo imaginal a través de artefactos para la visión que puedan ofrecerle el tiempo y la objetividad que le parece necesaria para futuras aproximaciones; dándose tiempo para digerirlo, para analizarlo, para reposicionarse ante él.

Así, fotografiar es un modo de tomarse tiempo ante la vorágine del mirar; se incorpora a la ecuación un artefacto en el cual reproducir el proceso a pequeña escala, para así contenerlo en un espacio abarcable y manipulable. “El encerramiento de diversos componentes de una experiencia –tanto en la «caja negra» de la cámara fotográfica como en una «caja negra» psíquica– está siempre guiado por el deseo de conservar intactos los componentes no asimilados para así hacer posible más tarde su asimilación. Este es el principal motivo por el que el deseo de fotografiar un lugar o una situación es más intenso cuanto más intensa haya sido la sensación de haber vivido el encuentro como algo demasiado rápido. De hecho, las sensaciones y emociones vividas no pudieron ser *reveladas* entonces de modo suficiente como para ser reconocidas y nombradas.”⁶

La cámara representa el universo de lo visible entre nuestras manos, es un microcosmos técnico que amplifica la consciencia de mirar, le adjudica un espacio efectivo, un tiempo prolongado, y una materia de conformación y fijación. Pero lo que bien puede ser un sintonizador de sentido y atención en el modo en que imanta la acción con sus semejanzas y repeticiones, es a la vez una reducción descarnada del proceso si lo consideramos como dislocación y fijación de imágenes técnicas que se interponen entre nosotros y el mundo. Las el cuerpo de la imagen imágenes técnicas que obtenemos se ubican “entre

6 Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p.29

el mundo y el ser humano. En vez de simplemente presentar el mundo, lo muestran de manera dislocada, hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo”⁷

La dislocación a la que nosotros nos referimos aquí, no tiene tanto que ver con la codificación de lo visible, sino con el hecho ineludible de que en el subproceso de las imágenes técnicas los códigos no son incorporados en el espacio y en la inmediatez de la vivencia, sino que quedan postergados para una posterior interpretación. La posterioridad es ya un estar fuera del evento y, quien lo interprete, o bien eludirá lo imaginal como un todo vivencial y reducirá el procedimiento al análisis de objetos distantes y separados de sí mismo, o bien habrá de, aceptando la distancia, poner en juego una liturgia de evocación de y con la complicidad háptica de un evento originario. Las imágenes técnicas que se producen en segunda generación reclaman, para ser decodificadas, la carne y el cuerpo que entregamos en el proceso de su cosmogonía. No hay imagen y no hay memoria sino es a cambio de carnalidad, y las imágenes no se nos muestran si no es habitando en ellas.

Al hallarse retiradas del evento original, las fotografías han sido abordadas a menudo como objetos separados, del mismo modo que, con la complicidad de los artificios técnicos, sucumbimos a la captura e interpretación del mundo como un todo objetual, “La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Construye modelos internos de ellas y, operando sobre esos índices o variables las transformaciones que permite su definición, se confronta solo de lejos con el mundo actual. La ciencia es, siempre lo ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, esa resolución previa de tratar todo como «objeto en general», esto es, a la vez como si no fuera nada para nosotros y se encontrara no obstante predestinado a nuestros artificios.”⁸

El acto de fotografiar es un acto de acompañamiento del mundo, una integración consciente en el flujo de mediaciones y encarnaciones que animan ocultamente lo visible. Las fotografías en cambio representan exactamente lo contrario: son extraídas de la cámara como pieles arrancadas de su cuerpo, son un corte en el flujo de acontecimientos, una extracción desde

7 Flusser, V. Recogido en Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, p.263

8 Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, p.17

espacio y el tiempo originales de la imagen, pieles sin carne, burbujas sin el vacío de tensiones internas que las mantenía vibrantes, inmovilización con aspecto de flujo, membranas inflexibles e impermeables.

El código semántico aplicado al acto de fotografiar oscila entre estos dos extremos; de participación por un lado y de extracción por el otro. Cuando decimos que estamos “haciendo fotografías” nos incorporamos automáticamente al proceso de su gestación, nos incluimos y participamos, estamos allí con ellas; nos referimos más bien al acto poiético de la imagen. Cuando decimos en cambio que estamos “sacando fotografías”, admitimos la sustracción del elemento visible, la captura y posterior extracción desde su entorno natural⁹. En este caso nosotros podríamos haber participado o no en su *poiesis* sin que ello concierna al acto secundario de extracción al que nos referimos: estamos aludiendo a la producción del objeto fotográfico, un rastro o una huella en la que admitimos no está ya el falso vacío de potencialidades y mediaciones que lo animaba en el proceso poiético original.

Belting se refiere a las pinturas y fotografías como fácilmente asociables a objetos icónicos de nuestra propio recuerdo, y que una vez propagadas como norma de lo que fue en una época asumen una autoridad histórica que parece concedernos participación en una comunidad de vivos y muertos, “Pero la cosificación, por otro lado, amenaza la vida de las imágenes, al estar encerradas en objetos despojados para siempre de cualquier modificación” (Belting, H. 2007, 83). Claro que ante esta inmovilización que supone la stampa fotográfica, nosotros hemos de oponer todas las nuevas revelaciones secundarias que se dan en el proceso de su contemplación. Estas revelaciones nos inyectan al estremecimiento que originariamente las provocó y al que aún como rastros las fotografías permanecen imantadas, posibilitándonos el acceso.

Las revelaciones secundarias, revelaciones al fin y al cabo, revalidan el flujo interno de la imagen, consiguiendo que recupere la flexibilidad y la funcionalidad homeostática. La piel descarnada vuelve a ser membrana, reaparece el flujo interno de intercambios carnales, y volvemos a compartir el núcleo interno de ser. La imagen reanimada vuelve a ser membrana,

9 La expresión en gallego “quitar fotografías” añade al acto una significación aún más evidentemente de agresividad predatoria, una sustracción consciente y efectiva, para que nosotros lo tengamos deja de estar en su ecosistema natural, donde se expresaba como resultado de un conjunto de funciones y relaciones fluctuantes.

linde de nuestro todo interno, parte de nuestro paisaje de ser, horizonte de la visión.

En su contemplación, dice Adorno, las obras de arte recuperan “El carácter de acto, que les es inmanente, les da algo de momentáneo, de repentino, por más que, a causa de los materiales, sean algo duradero.[...]Al contemplarlas pacientemente entran en movimiento. De esta forma, aún en la era de la objetivación, persiste en ellas el estremecimiento precósmico [...]El aparecer mismo, como momento de las obras, es la unidad paradójica o el equilibrio entre lo fugaz y lo estable.”¹⁰

En cada aparecer la imagen se nos revela como un objeto visible que muestra algo invisible; de modo que el estremecimiento de su manifestación no es tanto por lo que nos muestra si no sobretodo por aquello que nos oculta.

La visión es un todo interno invisible que tiene como horizonte una membrana visible. La membrana tiene como función permeabilizar selectivamente la acción de ver, diferenciando de todo aquello externo el potencial interno de ser y estabilizando así un flujo inmediato de identidad y conciencia. La membrana es un elemento paradójico pues representa la estabilización de una identidad, siendo que esa identidad se da por integración y disolución en entidades previamente separadas y ahora reveladas en una carnalidad orgánica.

Esta revelación de ser se ve interrumpida por nuestra voluntad de fijar estratos de identidad, impermeabilizando y extrayendo del flujo original las membranas sucesivamente manifestadas por él. Sin embargo, esto constituye una segunda paradoja, pues al darle externalidad a las membranas les otorgamos substancia como objeto visible y separado, con lo cual las objetivamos por una parte, y por tanto las aislamos de una identidad primordial, pero, simultáneamente, las reincorporamos al territorio de acontecimientos donde puede revelarse un nuevo todo interno de la visión.

El medio fotográfico se refiere parcialmente a una objetualización de la visión, pues despoja su membrana de la carne invisible que le da sentido, y al retirarla, la incorpora

10 Adorno, T.W. (1992). *Teoría estética*. Madrid: Taurus ediciones, p.111

en una nueva forma externalizada. Por otro lado, esas formas externas que hemos ya repartido por los confines de nuestro paisaje cotidiano nos refieren a la internalidad original en cuanto la reencontramos. Cada encuentro veraz con la imagen fotográfica es una desestabilización de su carácter medial, en tanto que una nueva revelación atraviesa la información almacenada en ella y se desvela como un todo interno invisible, un reconocimiento en el que se integran lo vidente, lo visible, y aquellas manifestaciones de la visión que previamente habíamos incorporado aquí.

La fotografía, es retirada del mundo invisible generatriz y posteriormente incorporada al mundo visible como imagen de segunda generación, es decir, si la primera generación de la visión manifestaba un encuentro, la segunda incorpora al encuentro la manifestación de un encuentro previo; un encuentro dentro de otro encuentro, conciencia acrecentada de la profundidad de la visión, dos espejos enfrentados entre sí que dan lugar a un espacio infinito de encuentros. Las dos funciones confluyen en una nueva generación. La imagen desprendida en la ecdisis del primer encuentro genera a su vez una nueva estabilidad metabólica. En palabras de Martin Seel (1954) “La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la aparición las formas humanas de experimentar el mundo. De este modo posibilita al ser humano un encuentro consigo mismo más allá de su condición personal”¹¹

11 Seel, M. (2010). *Estética del Aparecer*. Madrid: Katz Editores, pp.18-19

El primer espejo con memoria

La imagen tras el espejo

Décadas después de ser abandonada en un baúl, y después de una constante búsqueda que se prolongó durante años, Helmut Gernsheim (1908-2000) encontró un espejo protegido por un marco dorado. Girando el objeto pudo leer en su parte trasera el texto de Francis Bauer que certificaba que certificaba que estaba ante la más antigua fotografía conocida “Punto de vista desde la ventana de Le Gras: *“Monsieur Niépce’s first successful experiment of fixing permanently the image from Nature.”* Gernsheim no estaba preparado para encontrarse un espejo; Sabía que la imagen al bitumen permanecía. Imaginaba también que, como pasaba con los daguerrotipos, la heliografía de Niepce, la primera imagen fotográfica, podía tener un ángulo preferente para ser visto. Gernsheim explica como “me dirigí a la ventana, buscando un ángulo adecuado con la luz, como se suele hacer con los daguerrotipos. No se veía imagen alguna. Aumenté la inclinación y, de golpe, toda la vista del patio se desveló ante mis ojos”.¹²

La mayoría de los interesados en fotografía, conocemos la heliografía de Niepce a través de las reproducciones estándar de los libros de historia. Como se puede comprender, reproducir una imagen tenue fijada sobre una superficie tan brillante como un espejo es sumamente difícil, máxime si se quiere obviar todas las variables contingentes asociadas a la presencia del objeto en un contexto espacial y lumínico concreto.¹³ De modo que en la gran mayoría de casos la reproducción potencia un código gráfico que reduce la imagen a una escena un tanto confusa de altísimo contraste y exclusivamente zonas blancas y negras. Cada vez que alguno de nosotros descubre que esa imagen es en realidad una superficie brillante que hace aparecer y trepidar la imagen según su inclinación, que es sensible a las variaciones lumínicas del contexto, que puede incluso devolvernos nuestro reflejo mirándola, nos maravillamos en el mismo grado que cualquiera que desde Niepce haya podido ver emerger la imagen sobre el reflejo de su rostro expectante.

12 Recogido en: Sougez, M.-L., Felguera, S. G., Gallardo, H. P., & Vega, C. (2007). *Historia General De La Fotografía* (1st ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, p.45. Para un detalle completo de la historia de la primera heliografía fijada por Niepce leer: Gernsheim, A. & Gersheim, H. (1969). The revised and enlarged edition of The History of Photography. London: Ed. Thames & Hudson

13 “Aunque la imagen puede ser vista claramente si se sostiene la placa a cierto ángulo sobre la luz, o si se hace reflejar en ella mediante un cartón blanco, para aumentar el contraste, la foto presentó las mayores dificultades para su reproducción, dado que la placa es tan brillante como un espejo, mientras que la imagen es bastante débil... Debemos agradecer aquí a P.B. Watt, del laboratorio de investigación de la Kodak, quien tras muchas pruebas superó con éxito el difícil problema de reproducir esta foto.” Helmut y Alison Gernsheim, *Photographic Journal*, mayo de 1952. Recogido en: Newhall, B. (2003). *Historia de la fotografía* (2nd ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.15



Fig.5-02 Joseph Nicéphore Niépce (1926) *Point de vue du Gras*. La imagen pertenece a La nueva imagen oficial de la primera fotografía, fue publicada en 2003 por la Gernsheim Collection Harry Ransom Center y la University of Texas. La fotografía es de J. Paul Getty Museum.

Punto de vista desde la ventana de Le Gras es la más antigua fotografía conocida. Fue obtenida en julio de 1827 por Joseph Nicéphore Niépce desde la ventana del ático donde trabajaba. Niepce obtuvo once años antes, en 1916, la primera imagen directa del natural, una imagen negativa que se desvanecía al ser mirada a la luz. Niepce llamaba “rétine” a esas imágenes efímeras, en clara alusión a las postimágenes negativas que persisten brevemente en nuestros ojos después de observar con intensidad una luz, una forma, un color. Desde entonces se dedicó a desarrollar un procedimiento que le permitiera preservar en el tiempo las apariciones que la cámara oscura producía.

Para esta primera fijación de la vista desde su ventana de Le Gras, Niepce preparó una placa de estaño de 16,6 x 20,2 cm. con un baño de betún de Judea disuelto en esencia de lavanda. Después de ocho horas de exposición obtuvo una imagen latente que se revelaría gracias a un baño de esencia de lavanda y vapor de yodo.

La heliografía viajó a Londres en setiembre de ese mismo año, y allí comenzó un periplo de más de un siglo. Primero la regaló a Francis Bauer (1758-1840) en agradecimiento por su apoyo ante la Royal Academy, que resultó infructuoso.



Fig.5-03 Joseph Nicéphore Niépce (1926) *Point de vue du Gras*. La fotografía original expuesta en Harry Ransom Center. La placa mide 16,2 x 20,2 cm.

Posteriormente fue adquirida por Henry Baden Pritchard, editor de *Photographic News* and autor de *The Photographic Studios of Europe*; heredado muy pronto por su viuda y abandonada en un almacén londinense hasta que en 1952 fue rescatada y puesta en valor por Helmut Gernsheim.

La nuera de Pritchard llamó a Helmut Gernsheim para informarle que a la muerte de su esposo habían encontrado la heliografía en un baúl, pero le sugería que desistiera de verla pues desgraciadamente la imagen se había desvanecido por completo. La convicción de Gernsheim le llevó a llamarla telefónicamente para pedir una cita y comprobarlo; afortunadamente para la historia de la fotografía estaba convencido de que el peltre podía albergar y desvelar la memoria de aquella vista del patio de Le Gras. La sutileza con la que la imagen se aferró al peltre no hizo más que intensificar la emoción de su desvelamiento.

Quizás aquí podríamos aplicar la descripción que Marcel Proust hacía de Gilberta: “Le brillaban mucho los negros ojos, y como yo no sabía entonces, ni he llegado luego a saberlo, reducir a sus elementos objetivos una impresión fuerte, como no tenía bastante de eso que se llama –espíritu de observación– para poder aislar la noción de su color, por mucho tiempo, cuando pensé en ella, el recuerdo del brillo de sus ojos se me presentaba como de vivísimo azul, porque era rubia; de modo que quizá si no hubiera tenido ojos tan negros –cosa que tanto sorprendía al verla por vez primera– no me hubieran enamorado en ella tanto como me enamoraron, y más que nada sus ojos azules.”¹⁴

¹⁴ Proust, Marcel. Por el camino de Swan. RBA Editores. Barcelona, 1995. Págs. 171-172.

Horizonte de reflexión

El reflejo y la reflexión

Ciento ochenta años después de la primera aparición del Punto de vista desde la ventana de Le Gras, y un decalustro después del gesto especular de Gernsheim ante ella, Penelope Umbrico (1957) se resuelve a utilizar internet para la recuperación de imágenes que hasta el momento se resistían a ser fijadas en el imaginario consciente del fotógrafo.

Para la elaboración de su serie “*For Sale / Tv’s from Craigslist*” Umbrico acude a una popular plataforma de compraventa por internet buscando anuncios de televisores y recoge las fotografías que encuentra en ellos. Curiosamente, todas las televisiones seleccionadas han sido fotografiadas apagadas; evidenciando una clara determinación del fotógrafo por objetivar el aparato en cuestión y, paralelamente, descartando mostrar todas sus esenciales funcionalidades como generador y transmisor de imagen. Los televisores han sido reducidos en el proceso a objetos inertes de transacción, pero se revelan vitales en una inesperada e intensa función de reflexión sobre el reflejo.

Suprimida la función emisora de los televisores, sus pantallas oscurecidas y opacadas devienen paradójicamente superficie de reflexión para todo lo que se encuentra frente a ellas en el momento de la toma fotográfica. Para acentuar este hecho, Umbrico aísla y recorta la parte de la fotografía correspondiente a la pantalla del televisor en cuestión. Más tarde, para la disposición en sala dispondrá varias decenas de ellas reproducidas a tamaño natural y dispuestas en mosaico. Frente a ellas el objeto fotográfico nos interpela para cuestionar los roles asumidos durante el proceso: Cada pantalla en la serie renuncia a ser el modelo fotografiado para, como superficie especular, convertirse en el soporte imprevisto de imágenes autoreferenciales del fotógrafo y su contexto.

Si bien ante la heliografía de Niepce el peso de la historia y la teoría fotográficas nos hace ver una imagen donde cualquiera



Fig.5-04 Penélope Umbrico (2008-2011) *For Sale / Tv's from Craigslist*

puede reconocer un espejo; ante las miles de fotografías de televisores en venta colgados en internet, la inercia del contexto y los usos rutinarios de la imagen referencial nos impiden ver un espejo donde todos admitimos una prosaica fotografía. El gesto de Umbrico nos rescata de nuestra ceguera ante el universo de reflexiones contextuales que la imagen constituye, al tiempo que nos cuestiona la idoneidad de la captura fotográfica para retener o transmitir el valor de un gesto efímero, de una presencia, de una experiencia.

En su proyecto, Umbrico rescata de entre las fotografías encontradas, aquellos elementos que estando allí nosotros previamente no estábamos en disposición de ver. En un viaje inverso en el tiempo consigue desplazarnos desde el interés del objeto fotografiado hasta la indagación en la trama de relaciones y voluntades que se ponen en juego en el momento en que la luz que proviene de él golpea el sensor de la cámara fotográfica.

Umbrico ha viajado por viviendas de toda américa gracias a estas imágenes, entrando en la vida de los vendedores ocasionales a través de los reflejos producidos en las propias

televisiones mientras eran fotografiadas para ponerse en venta. En sus primeros hallazgos apenas los flashes disparados reflejados en la pantalla, imposibles de encubrir, como el sol en un paisaje a contraluz, retornaban al acto fotográfico como protagonista de facto en la escena, desplazando sin ambages cualquier otra consideración. En los desarrollos sucesivos del proyecto, y a medida que la técnica ha ido incorporando mejoras a los dispositivos digitales, ampliando el rango dinámico de captura, optimando el nivel de detalle en las bajas luces, Umbrico comienza a descubrir detalles involuntariamente incorporados a la captura fotográfica; como gente desnuda, camas deshechas, niños en el fondo de la escena y otros muchos detalles contextuales intrascendentes para documentar el objeto en venta y que, precisamente por ser considerados como absoluta intimidad del vendedor, apartan nuestro interés del objeto fotografiado, disuelven el objeto fotográfico y nos remiten a las circunstancias, a los pretensiones, que pudieron llevar a determinar la acción de fijación de la imagen.

En su proceso nihilista Umbrico nos apremia a posicionarnos frente a la saturación de las imágenes y, en un giro completo del proceso, nos desliza hacia el acto esencial de gestación previo al nacimiento de cualquier imagen e irremediamente ligado a ellas.

Desde el inicio del hecho fotográfico, es siempre el mismo acontecimiento de fascinación ante las manifestaciones del entorno, o del interno, lo que mueve al fotógrafo a querer registrarlas de modo perdurable y transmisible. La cuestión es quizás saber si esa fascinación pervive una vez congelado el gesto; y de hacerlo, de qué modo, qué mecanismos descongelan la imagen para que nosotros podamos compartir la fascinación original.

Acumulación de crepúsculos

En una serie similar, *"Suns (From Sunsets) from Flickr"* Umbrico crea criterios de búsqueda en flickr para encontrar puestas de sol. Los títulos que pone a las instalaciones que realiza con los resultados hacen referencia a la cantidad de imágenes encontradas bajo el mismo criterio: *"2,303,057 Suns from Flickr (Partial) 9/25/2009"*; *"8,730,221 Suns from Flickr (Partial) 02/20/2011"* evidencia indiscutible de la inflación creciente de

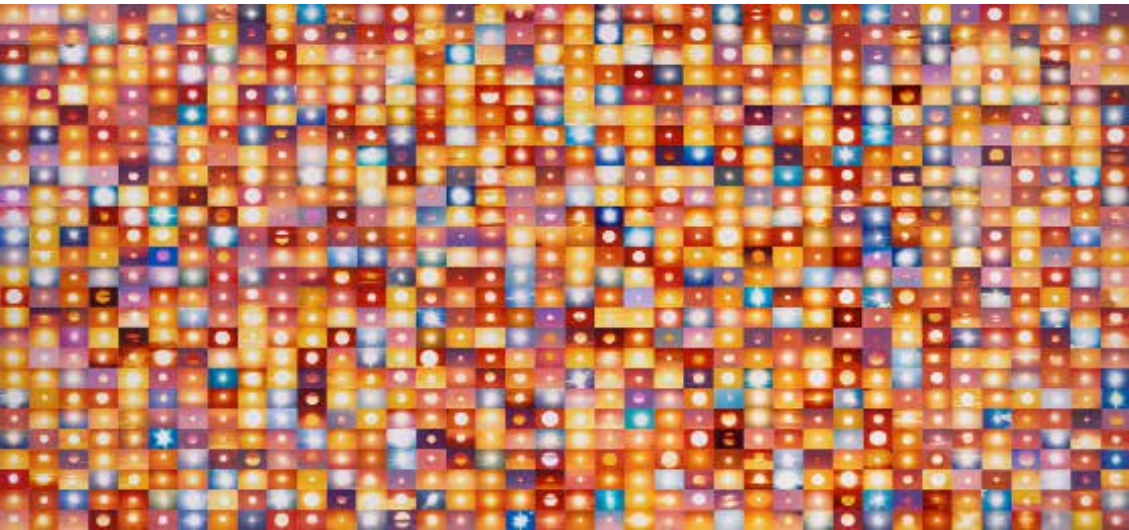


Fig.5-05 Penélope Umbrico (2008-en proceso). *Suns (From Sunsets) from Flickr*

fotografías de puestas de sol. Cuando Umbrico investigó sobre cuales eran la imágenes más popular en flickr, se encontró con que el sol era el motivo más insistentemente repetido. “Cuando estaba investigando en Flickr para saber cual era el tema más fotografiado, me encontré con que eran las puestas de sol. Nosotros tenemos únicamente un sol y existe allá fuera en un espacio infinito, aún así aparece siempre igual en todas esas fotografías. Ese singular objeto que nosotros adoramos ha sido reducido en un completamente claustrofóbico, electrónico, frío espacio. Este contraste me resultó realmente impresionante.”¹⁵

Umbrico recortó algunos de los panoramas para acentuar en todos ellos la proporción de imagen dedicada al sol; imprimió y dispuso consecutivamente hasta 10000 fotografías en formato 10x15cm. El objetivo de la instalación era volver a dar carácter material a una intención que persiste y se extiende amparada en la virtualidad del medio en el que se propaga. Quizás al darle cuerpo a la porfiada voluntad de registro se hicieran patentes preguntas como ¿Qué es lo que nos mueve a querer perpetuar una y otra vez la misma fotografía? ¿Tiene sentido seguir repitiéndola *ad infinitum*?

El formato individual de las fotografías fue decidido en su similitud con el tamaño postal más habitual; y de hecho se produjeron postales para que la gente pudiera reproducir el gesto de autores originales de las fotografías. La acción casi

15 Entrevista realizada a Penelope Umbrico por Margot van der Krogt el 02 de octubre 2013 con motivo de su participación en la feria de fotografía Unseen Photo Fair. Recogida en <http://unseenamsterdam.com/penelope-umbrico-on-editing-the-world>. Original en inglés.

inevitable de querer congelar la más fugitiva de las imágenes, la del sol escondiéndose tras el horizonte, compartirla, atesorarla. Como si pudiéramos paralizar la fuga, o peor aún, como si una vez paralizada la fuga siguiera teniendo la misma atracción.

Hoy no es nada difícil encontrar en internet autoimágenes de espectadores posando ante la instalación de Umbrico. Se fotografían como lo hacen repetidamente ante la puesta de sol en el paisaje. Quizás la pregunta tendría que ver con el impulso original que nos apremia a registrar en imágenes la realidad, aún a pesar de obligarnos a interponer nuestras cámara y nuestras imágenes entre nosotros y la experiencia vital que nos que nos interpela a ser tomada.

La forma o el gesto

Charles Thurston Thompson (1816-1868) fue el primer fotógrafo oficial empleado por el Museo de South Kensington, actualmente Victoria and Albert Museum. Fue nombrado en 1856, pero comenzó a fotografiar para el museo en 1853. Su trabajo de registro y catalogación de las obras del museo, es especialmente fascinante en la serie de espejos que fotografió en su primer año de trabajo para el museo, en ocasión de una muestra de muebles decorativos.

Thurston Thompson fotografió los objetos antes de ser devueltos a sus propietarios. El objetivo de esas fotografías era mantener registros que pudieran ser utilizados posteriormente por estudiantes, artesanos o diseñadores. De modo que el interés inmediato de las fotografías era el registro tipológico y la descripción formal del objeto. La particularidad de estos objetos, su carácter especular, añaden a las imágenes un interés mucho más profundo, pues Thompson se incluye a sí mismo y a su cámara en los espejos que fotografiaba.

Si bien su inclusión en la imagen parece más bien involuntaria, fruto de la dificultad o de la indiferencia, su reflexión en el espejo nos muestra de modo paralelo una nueva descripción. En esta descripción es precisamente la involuntariedad la que nos acerca tanto a la acción de un fotógrafo fotografiando objetos en el jardín, en 1853, haciendo buena la expresión de Denis Roche: “lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar”.¹⁶

16 En: Dubois, P. (1995). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (1st ed.). Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, p.11

La capacidad reflexiva de la imagen se hace visible precisamente por negación de la propia imagen. La intención formal de cualquier registro se centra en lo formal, en lo fijo y estable. En el registro de estos espejos la importancia museística estaba en las molduras y no en los vidrios, así, las fotografías de Thurston Thompson dan visibilidad intencionada a las molduras y, en un segundo plano gracias al desinterés, preservan en una extraña latencia el gesto de captación de la imagen incluido en el vidrio. Ahora, en mi interés por lo fotográfico, atravieso la imagen invirtiendo los términos, no puedo menos que obviar la moldura y se me revela la imagen del fotógrafo en acción.

Fig.5-06 Charles Thurston Thompson (1853). *Venetian mirror circa 1700*



Si la imagen considerada como índice es un dedo que señala y dice "allí", en estas fotografías la función de indexación muda en concomitancia con nuestro interés polarizado: o la forma o el gesto. Precisamente, la fuerza de estas imágenes de Thurston Thompson radica en su irrealización, es decir, en la capacidad para mantenerse extrañamente estables entre sus dos polos de interés opuesto. Generando un cierto bucle de apariciones; del acontecimiento a la clasificación, de la clasificación de nuevo al acontecimiento.

El espejo humedecido

La imagen nos vislumbra

No hay duda de que una superficie adecuadamente pulida puede devolvernos fácilmente la mirada, sin embargo en la medida en que atendemos al hecho de que es nuestra mirada y no otra cosa lo que nos es devuelto, la aptitud de la reflexión depende irremisiblemente de nuestra disposición a atravesar las superficies y asumir su a priori aparente baile de tonos como una disposición lumínica preparada para ser encarnada en imagen.

El verdadero interés que suscita nuestra imagen en el espejo reside en el hecho de que seamos capaces de asumirla como una encarnación y, por tanto, que la imagen encarnada se relacione con nosotros de tú a tú, que nos mire como nosotros lo hacemos con ella y que ambos podamos encontramos y asumimos como imagen común en el espacio imaginal provocado por nuestro encuentro sobre la superficie reflexiva.

El gesto habitual contemporáneo de mirarse al espejo incluye la presunción de que somos nosotros los que miramos y que al otro lado se encuentra un ser inerte dependiente al completo de nuestros movimientos. Esta presunción, adquirida por el automatismo de vernos ahí cotidianamente, desactiva el potencial transformador de nuestra imagen reflejada y hace que el espacio proyectado por el espejo se comprima hasta convertirse en un estrecho e invariable confín de nuestro mundo percibido. La reflexión inerte y el espacio de reflexión vencidos ante la convicción excluyente de estar frente una mera copia de la realidad.

A esta presunción habitual nosotros contraponemos la vivencia asumida desde el pensamiento mágico. En el pensamiento mágico la imagen tras el espejo asume un rol vivo, capaz de modificarnos y llevarnos a lugares desconocidos para nosotros. En el pensamiento mágico, como en el juego, la imagen reflejada tiene la capacidad de mirarnos tanto como nosotros podemos mirarnos en ella. La trascendencia de la imagen

radica precisamente en su capacidad para observarnos desde territorios que de otro modo serían inaccesibles para nosotros. Tal como defiende Gadamer, “El mundo que aparece en el juego de la representación (*Darstellung*) no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es este mismo en la acrecentada verdad de su ser”¹⁷ En nuestra mirada a la imagen, ella crece con nosotros y simultáneamente nosotros crecemos con ella; nosotros le damos cuerpo y ella nos entrega potencialidad de ser. En esta entrega mutua la reflexión queda vivificada y el espacio de reflexión expandido.

Tanto el espacio como el tiempo han de ser reconsiderados en las relaciones imaginales, pues como bien explica Vilém Flusser “Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos. Por ejemplo, en el mundo histórico, el amanecer es la causa del canto del gallo; en el mundo mágico, el amanecer significa cantos de gallo, y estos a su vez significan amanecer. Las imágenes tienen significado mágico.”¹⁸ Y si en esa significación del mundo todo es causa y todo es efecto, defiende Flusser, hemos de desterrar la idea de que la imagen debe considerarse como un “evento congelado”, pues en realidad las imágenes son esos mismos eventos traducidos a la dialéctica mágica propia del mundo imaginal en el que han sido trasmutados. Revividos al espacio imaginal, los hechos se trascienden en escenas que amplían significados y crean un original (*urbild*) común. Para descifrar esas escenas hemos de tener en cuenta todas la contradicciones intrínsecas del universo mágico de la imagen. “Su poder mágico se debe a su estructura superficial, y su dialéctica inherente, sus contradicciones intrínsecas, deben considerarse teniendo en cuenta su carácter mágico.”

Las imágenes son la primera y más inmediata mediación entre el hombre y el mundo. El hombre se concibe a sí mismo y al mundo porque se da entre ellos una mediación, y esa mediación es el lenguaje, que lo enfrenta y lo une a lo otro. En su certeza de que lo otro existe tiene el ser humano la certeza de que él existe también, construye su identidad en la base de la alteridad.

17 Gadamer, H.-G. (1996) *Verdad y método* I. *Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme, p.185

18 Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, p.12 Las citas a Flusser que seguirán en este apartado pertenecen al primer capítulo del libro, “la imagen” (pp. 11-15)

La imagen le une al mundo en la evidencia de que el mundo existe ante él, y asocia esa evidencia a la certidumbre de su existencia, el “ser ahí” (*Dasein*), el “ser en el mundo” es el rasgo de su existir (*ek-sistir*)¹⁹. Su conciencia de ser viene dada por su separación del mundo; al enfrentar al mundo se entiende a sí mismo como un ente separado de todo lo demás; y en la medida en que se separa de todo lo demás se le muestra la posibilidad de ser con todo lo demás. Él es porque se distancia del ser, y una vez distanciado puede concebirse siendo-en-el-ser. Aunque su conciencia de ser le venga dada por la distancia respecto al ser, es en esa distancia que asume su capacidad de ser ahí.

Pliegue y despliegue de la imagen

“El Otro es lo que me permite no repetirme hasta el infinito”²⁰ defiende Baudrillard. En efecto el lenguaje le permite al hombre tomar conciencia del existir y por tanto de la transitoriedad de lo existente, creemos y crecemos a través de lo otro. El lenguaje nos abre a una dialéctica del ser, nos muestra hasta que punto somos tan solo en la medida en tomamos conciencia y le damos cuerpo a la existencia, “No basta entonces señalar este truismo de que, si yo estuviera solo, no habría lenguaje, o de que si no hubiera lenguaje yo estaría solo: porque lo sostengo conmigo mismo hasta en la soledad; el lenguaje atestigua que si no existiera ni siquiera me advertiría solo, es decir, que ni siquiera estaría solo, ya que ni siquiera sería conciencia”²¹ En esa conciencia de existir asume que es tal vez el lenguaje lo que puede volver a reunirlo con todo aquello de lo que antes se separó por intervención del lenguaje. La mediación del lenguaje es asumida por tanto como una bisagra en el batir de alas del existir: se despliega y da lugar al mundo, se pliega y da lugar al absoluto de ser.

En esta dialéctica del ser, lo imaginal juega un papel primordial. Las imágenes son la primera y más inmediata mediación entre el hombre y el mundo. La imagen, al contrario que la palabra, nos acerca y nos incluye en el mundo. Nuestras imágenes del mundo se interpolan entre nosotros y el mundo como lo haría un puente entre las dos orillas del mismo río. La imagen nos advierte que estamos separados del mundo, pero en su pronunciación la imagen crea un cuerpo de comunión entre el yo y lo otro. El espacio imaginal es el organismo vivo que cohesiona los distintos órganos en dialéctica.

19 La palabra existencia proviene del término latino “*existere*” que quiere decir aparecer. El verbo latino “*sisto*”, en su sentido intransitivo, viene a significar estar, permanecer, sostenerse... a su vez, el prefijo “*ex*” significa fuera de, más allá. *Ex-sistir* trasmite la idea de algo que se manifiesta en el mundo, que emerge desde fuera del mundo de la existencia y aparece para existir en el mundo. El término *Ek-sistir*, sustituye el prefijo por la forma más distante del ek, que incluye de, desde, fuera de; insistiendo en la emergencia de la acción. Es por ello que esta forma de significación enfatizada se ha utilizado habitualmente como traducción del término heideggeriano *Dasein*, que otros autores han traducido sucintamente por “ser-ahí”.

20 Baudrillard, J. (1997). *La transparencia del mal*, Barcelona: Anagrama, p.185

21 Renévill, R. J. (1977). *La significación del hombre*. Buenos Aires: El Ateneo, p.45

En este fenómeno el hombre primitivo desarrolló aproximaciones imaginales que en su acción mediadora disolvían las fronteras entre el mundo de las imágenes y el mundo que representaban, de modo que la realidad de la imagen se confundía con la realidad material, asumiendo ambas el espacio mágico de lo imaginal y el tiempo circular de la magia. Como bien advierte Flusser, las imágenes hacen que el mundo sea accesible para el hombre, pero en el proceso se interponen entre el hombre y el mundo. “pretenden ser mapas y se convierten en pantallas”. La inflación de imagen puede hacer que el hombre comience a vivir dentro de sus propias imágenes del mundo. “A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar idolatría, y ordinariamente podemos observar como sucede esto: las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación.”

La revolución científica llevó hasta el paroxismo la rebelión que muchos siglos atrás comenzó contra las imágenes y su carácter ilusorio. Con el objetivo de rasgar la pantalla de las imágenes interpuesta entre el hombre y el mundo, el pensamiento científico, revalidó lo que los desarrollos iconoclastas de algunas religiones practicaron para rasgar los velos imaginales que separaban lo humano de lo divino; las imágenes se ideologizaron, y eso las llevo al terreno lineal de los conceptos; a la imagen se contrapuso la palabra escrita, los textos explicaban las imágenes y al explicarlas llegaron a sustituirlas; al tiempo circular se contrapuso el tiempo lineal; al pensamiento mágico, cambiante y retroactivo, se le sustituyó por un ideario de absolutos.

Pero, mantiene Flusser, esto nos llevó a una nueva idolatría: la “textolatría”, que en su desmesurado crecimiento se agotó a sí misma. Los textos instaban a una trascodificación de las imágenes, desbaratando las pantallas y descomponiendo sus elementos en conceptualizaciones lineales, históricas. Los nuevos códigos textuales, sustituían a los códigos del imaginario, pero en la medida en que los sustituían se referían también a ellos,

constituyendo una suerte de metacódigo de las imágenes. Agotadas las imágenes ya no había nada que sustituir ni conceptualizar, faltaba la vivencia directa de lo imaginal. Si lo imaginal daba cuerpo y sentido a la dialéctica de ser, los textos vagaban ahora inermes y acorporales; habiendo perdido el sentido de ser, el espacio para ser. Las imágenes cesaron y la historia cesó, pues la historia “es la transcodificación progresiva de las imágenes en conceptos, la explicación progresiva de las imágenes, el progresivo desencantamiento, la conceptualización progresiva. Donde los textos ya no son imaginables, no hay nada más que explicar, y la historia cesa.”

Los conceptos vinieron para ilustrar la experiencia imaginal, a desencantarnos de la ilusión de las imágenes. Las imágenes fueron perdiendo su protagonismo y se limitaron a ilustrar los textos. Perdido el sentido de la imagen, perdida la experiencia imaginal, los textos y sus conceptos ya no tenían nada que ilustrar. Imágenes y textos se desmoronaron en estructuras inmóviles, interpuestas o externalizadas de la vivencia creativa. El pensamiento abstracto se separó de ser-ahí y creó un universo de conceptos separado de la experiencia de ser; el mundo de los conceptos no tiene cuerpo, está encadenado a sí mismo, condenado a repetirse y ser siempre igual a sí mismo. El mundo ilustrado entregó sin saberlo el motor de su existencia a la supuesta inmovilidad de los absolutos. El ser absoluto, la memoria inmóvil, la objetivación de la experiencia, la cosificación del lenguaje.

En los absolutos, los seres separados no fluctúan, no crecen rítmicamente, no se adaptan a otras realidades, no se asocian y, en definitiva, están petrificados. El pensamiento mágico interponía pantallas entre el hombre y el entorno, el pensamiento ilustrado extrajo esas pantallas de su lugar vivencial y las diseccionó aisladamente, como objetos separados de su funcionamiento orgánico. Las pantallas perdieron su humedad y con ello la flexibilidad adaptativa, su permeabilidad, su estado plasmático. Lo que era plasma se convirtió en objeto plástico (*plastikos*). El pensamiento se fijó en la forma, analizó el órgano y perdió el organismo. Lo vivo quedó aletargado tras las superficies de estudio. Tras las palabras escritas, bullía la palabra hablada; tras las fotografías, la experiencia imaginal; tras el pensamiento abstracto, se ocultó la vivencia orgánica.

Bergson luchó contra los intentos reduccionistas del pensamiento ilustrado, y reintrodujo lo dinámico y lo espontáneo como motor del pensamiento. Frente a lo abstracto e inmóvil, opuso lo vivo y la experiencia interna, sostuvo que lo que constituye la realidad es aquello que se conoce desde dentro, en el contacto inmediato e intuitivo, expuso que la conciencia es esencialmente creativa, un plasma receptivo y radiante. Luchó por recuperar lo viviente tras la doble trampa abstracto y de lo aparente. “Así, la metafísica acabó buscando la realidad de las cosas más allá del tiempo, más allá de lo que se mueve y cambia, más allá, en fin, de lo que nuestros sentidos y nuestra conciencia perciben. De este modo, no podía ser más que una disposición más o menos artificial de conceptos, una construcción hipotética. Pretendía ir más allá de la experiencia cambiante y plena, susceptible de una creciente profundización, colmada de revelaciones, por un extracto detenido, seco, vacío, por un sistema de ideas generales abstractas, sacadas de esa misma experiencia o peor, de sus capas más superficiales. Sería como si, disertando sobre el envoltorio del que surgirá la mariposa, pretendiéramos que la mariposa en vuelo, tornadiza, viva, encontrase su razón de ser y su finitud en la inmutabilidad de aquella membrana. Bien al contrario, arranquemos la envoltura. Despertemos a la crisálida. Restituyamos el movimiento a su movilidad, su fluidez al cambio, al tiempo su duración.”²²

El aliento en el espejo

La primera de las revelaciones, y la que provoca todas las demás, es la evidencia de que las pantallas son parte del mismo flujo de ser que nosotros, y que cuando las miramos no nos estamos mirando en ellas como seres acabados sino como la evidencia de un proceso vivo y fluctuante. No nos buscamos en ellas como partes de memoria extraídas del pasado sino como la posibilidad de refundar el proceso vital que las produjo. Aceptemos pues que las imágenes no son objetos acabados, sino catalizadores de vivencia; las imágenes no son cosificaciones de la mediación que nos proveen, sino que son el atributo fugitivo de la provisión.

Las imágenes nos son como nosotros somos, nos forman en el mismo organismo que se forman, y nosotros las formamos a ellas en el mismo palpar en que nos configuramos. Así pues, la primera y más eficaz medida contra las alucinaciones de lo



Fig.5-07 Dieter Appelt (1978). *Fleck auf dem Spiegel*

imaginal sería considerar la posibilidad de que si lo imaginal es una ilusión quizás nosotros lo seamos con él. Nuestro reflejo en el espejo es la sedimentación del proceso imaginal de miramos en él. Al otro lado del espejo, nosotros somos también una sedimentación de la vivencia imaginal de mirar nuestro reflejo en el espejo. Ambos, nuestras figuras a ambos lados del espejo constituyen la piel de un organismo que está siendo en este preciso instante. Son las lindes del proceso vivo que asumimos, siendo la parte visible del proceso son a la vez los elementos que más nos pueden apartar de él. “En la praxis, cada medio se aproxima a la tendencia ya sea de referirse a sí mismo, o bien, por el contrario, de ocultarse en la imagen. Cuanto más nos concentramos en el medio de una determinada imagen, más *entrevemos* una función de almacenamiento, y no distanciamos. Por el contrario, su efecto sobre nosotros

²² Bergson, H. (1934) *Le penséé et le mouvement*. Paris: Ed. A. Robinet, p.1253 Versión española: Bergson, H. (1976). *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe.

se incrementa cuanto menos tomemos conciencia de su participación en la imagen, como si la imagen existiera debido a su propia potencia.”²³

Los más antiguos instrumentos de reflexión que conocemos, los de obsidiana profundamente negros, 6.200 a.c. en Çatal Höyük (actual Turquía), los de selenita o pizarra, 4500 a.c. circa en El-Badari (Egipto), los de cobre, bronce u otros metales, en diversas localizaciones, reproducen y dan consistencia al soporte intangible en el que el primer reflejo debió aparecérsese a un ser humano: en el lecho tranquilo de un río, en el agua de una vasija, en los ojos negros de otro ser humano. Y el que quizás fuera el primero y el más íntimo, el de un ojo mirándose en otro ojo, continúa siendo el que más profundamente nos acerca a la realidad fugitiva de la reflexión: por momentos miro y por momentos soy mirado; ahora me veo a mí mismo donde hace un instante veía un ojo; mi ojo y ese otro ojo desaparecen para dejar paso a la imagen intersticial que nos une; y finalmente, la imagen es trascendida para despertar la conciencia empática de ser uno mismo sin dejar de ser en lo otro.

Del mismo modo, en la complejidad icónica de una fotografía, su capacidad para reproducir con exactitud e inmediatez multitud de signos y formas, no puede substraernos del hecho fundamental implicado en cada acto imaginal; toda imagen fotográfica reconstruye el gesto primigenio de reflexión. Como sucede con el espejo, el acto consciente de mirar una fotografía implica, a la vez, la voluntad de mirarla y la aceptación de ser mirado por ella. En este doble juego, la superficie bidimensional de la fotografía deja de considerarse un confín de percepción y pasa a ser un espacio de encuentro: el espacio intermedio que se expande desde sus límites objetuales para unir dos realidades que estaban temporalmente separadas. En este proceso, la superficie inerte que llamábamos fotografía ha sido trascendida y es ahora un umbral que se dilata orgánicamente en una reciprocidad de inspiración y expiración de imagen, de proyección y recolección de vivencia. El espejo se transparenta por momentos, La pantalla se ha tornado membrana, ahora es un plasma selectivamente permeable y adaptativo. Mantiene la conexión con el proceso que la crea, lo protege y participa activamente en su proceso homeostático.

23 Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, p.28

Durante años Dieter Appelt repitió el mismo autorretrato: se sitúa ante el espejo, se aproxima a pocos centímetros de su reflejo y, en lo que parece un ademán de intimidad de su rostro ante su otro rostro, parece susurrarle, exhala y, con su aliento, empaña el espejo. “La mancha que deja mi aliento en el espejo” desdibuja en parte su semblante y a la vez certifica que algo vivo está aconteciendo.

El plano subjetivo de la cámara registrando una acción primordial que todos hacemos constantemente, respirar, y que ocasionalmente hacemos ante el espejo o ante el cristal de la ventana, trasciende en este caso la contingencia lúdica. Appelt respira ante el espejo, deja la constancia de su respiración en la imagen dentro de la imagen, y al respirar su efigie se anula. De su cuerpo ante el espejo vemos su nuca y su oreja, el cabello corto y la barba dejada, la mano apoyada en el quicio ante el espejo; de su cuerpo en el espejo vemos un rostro desvanecido, apenas la evidencia de su gesto pneumático sobre un fondo negro.

Ninguno de los autorretratos²⁴ de Appelt es tan directo y a la vez intenso. Es un gesto cotidiano y a la vez primigenio lo que nos muestra, el aliento, lo inmaterial condensado sobre el soporte de las imágenes. Appelt nos niega la reflexión, crea la nada de las imágenes para poder así condensar sobre ella un vislumbre verdadero, hecho apenas de aliento, de la certeza rítmica de la exhalación.

En sus liturgias habituales de trabajo, rituales telúricos, chamánicos, busca invertir el proceso de aceleración al que parece estar condenada la imagen fotográfica. Cuando todo en la tecnología fotográfica está preparado para capturar el instante, Appelt ralentiza cada paso para fotografiar despacio, “da la vuelta a este extravío y plantea como principio que una fotografía posee tanto más peso y mayor hondura cuanto que ha exigido mayor tiempo”²⁵ en una porfía del tiempo geológico, los “destellos del ser” en la quietud. Como él mismo afirma: “solo quiero decir que la Manifestación del espíritu oriental es algo tranquilo, sosegado, callado e indestructible, es una mirada permanente a la eternidad.”²⁶

24 Tournier sugiere que esta serie de imágenes ante el espejo sean su único verdadero autorretrato, y que el resto de imágenes de “autodesnudo” están profundamente arraigados en el paisaje, y su paisaje establecido en una entrega total al espacio. Tournier, M. (2002). Muertes y resurrecciones de Dieter Appelt. en *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp.103-109

25 (ibíd. p.105)

26 Franzen, B., Molinero, A., Nungesser, M., Scherer, C., Terés, M. (1998). *Quietud, Zeit der Ruhe, Dieter Appelt, Günther Foörg, Jürgen Klauke, Asytrid Klein*. Zaragoza: Fund. Alsur. p.9



Fig.5-08 Dieter Appelt (1978). *Fleck auf dem Spiegel*

Appelt anula las apariencias sobre el espejo y utiliza para ello el propio aliento al que esas apariencias se habrían de referir en una lectura atenta. El espejo que antes era medio es ahora soporte de la intermediación. El aliento condensado, equidistante de los dos rostros en conversación, concentra la energía primera, la que disuelve y condensa, la que es anterior al tiempo, pura substancia generatriz que concentra y expande el tiempo todo de todos los relojes.

Atravesar el espejo

“Mi cuerpo dentro de lo visible. No significa simplemente: es un trozo de lo visible, ahí está lo visible y aquí (como variante del ahí), mi cuerpo. No. Está rodeado por lo visible. Y no en un plano del que mi cuerpo vendría a ser una especie de taracea, está realmente rodeado, asediado. Lo cual significa: se ve, es una realidad visible –pero se ve viendo, mi mirada se halla ahí, sabe que está aquí, del mismo lado que ella– así se yergue el cuerpo, está de pie frente al mundo y el mundo está de pie frente a él, y hay entre ambos una relación de abarcamiento. Y entre estos dos seres verticales hay, no una frontera, sino una superficie de contacto–” ²⁷

Soy todo lo que veo

Accedamos, con Merleau-Ponty, a que en la constitución de nuestra identidad sintiente, el cuerpo nuestro que siente es a la vez vidente y parte de lo visible. En la carnalidad del encuentro, nuestro cuerpo es asediado por lo visible, lo visible lo envuelve como antes nuestro cuerpo nos envolvía, y ahora el cuerpo nuestro se ve ahí viéndose, abarcándose, desde sí hasta el límite de lo que ve. Ver es una latencia de la conciencia, sístole y contrae su cuerpo para extender su conciencia de ser hasta allí donde abarque la visión, diástole y relajación de lo corporal para recogerse a sí mismo como resultado visible de la visión.

Si mi cuerpo percibe hasta las estrellas, sostengo que mi cuerpo llega hasta las estrellas, se envuelve allí con ellas y, en el mismo acto, se envuelven aquí ellas conmigo; nos abarcamos mutuamente, somos el mismo cuerpo y desarrollamos la misma

27 Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, p. 324-325

carne, porque, como defiende Bergson, “si nuestro cuerpo es aquello que se aplica nuestra conciencia, es coextensivo a ella. Comprende cuanto percibimos, llega hasta las estrellas.”²⁸

Si mi cuerpo aquí sentado mira por la ventana se extiende hasta las montañas que veo, por mi mirar mi cuerpo viaja y en cada parpadeo en que detengo el mundo del mirar regresa hacia mí todo el cuerpo extendido, sentido de lo que tocó mientras se extendía, henchido de todo lo que recogió mientras regresaba. Las montañas que veo son el extremo de lo que mi cuerpo llega a ser en este viaje, la membrana que separa lo que somos ellas y yo, unidos en el mirar, de todo lo que esta fuera del flujo de conexión entre nosotros, y vuelven a mí como una superficie de contacto, una fina película visible que se me incorpora como la manifestación visible de toda la carne del mirar. “La carne del mundo = su *Horizonthaftigkeit* (horizonte interior y exterior) rodeado de la delgada membrana de lo visible estricto entre estos dos horizontes—”²⁹. La delgada membrana que separa los horizontes de lo interno y de lo externo es la imagen que me llevo de mi introyección hasta las montañas. La carne del mundo se organiza entre las montañas y yo, es el magma invisible con que mi mirada se acerca a lo visible, el intangible magma de potencialidades y mediaciones que me permiten tocar el extremo de mi cuerpo extendido hasta ellas. La carne del mundo es la invisibilidad, es la intangibilidad, que se da, que fluye y bulle para dar conciencia de lo visible.

Una burbuja se extiende desde mí hasta la montaña, el aliento de mi visión la hincha y la empuja a ser hasta allí. Nada dentro de la burbuja es visible, tan solo su extremo de ser, la fina membrana que la separa de lo que todavía no incluye. Lo que veo de la burbuja es su límite, pues es allí donde se sedimenta todo lo que emana desde mí y todo lo que alcanza de fuera. Todo lo empujado por el magma interno de impulsos e intercesiones de mi aliento se muestra ahí como la cresta visible de una ola, que se aparece porque es empujada desde abajo y se mantiene porque sigue siendo empujada. Coetáneamente, y a medida que se sedimenta lo de dentro, va captando y agregando también todo lo que le alcanza desde fuera, que es ya sedimento de otro alentar y se aglutina como visible. Si la membrana es transparente en el primer soplo, es a medida que precipita, acumula sedimento, se hace más densa y pesa porque

28 recogido en *Ibíd.*, p.81

29 *Ibíd.*, p. 325

adquiere gravedad, que el sedimento precipitado comienza a recrear un nuevo magma de fluctuaciones en su universo plano, y la membrana, en reflexión y registro de todos los magmas que la animan pasa, en sinécdoque de percepción, a ser lo nombrable de todo el evento de ver, la película de lo visible en la burbuja, lo único de la burbuja que acaso nombro, guardo y reconozco.

Pero si en mi alentar alcanzo hasta la montaña y la contraigo conmigo, si mi cuerpo se extiende hasta allí por causa de lo visible, es también mi cuerpo lo que se contrae con la visión de la montaña. Lo visible me enfrenta ante mí como parte carnal de la visión, y muestra mi cuerpo como algo visible que ve y puede ser visto. Me reconozco como parte de la visión, me proyecto en la visión y, en ese proyectar del ver, me niego y me afirmo a mí mismo: me niego a mí mismo para ser con otra cosa que no soy yo y poder reconocerme en ella siendo parte de ella; me afirmo a mí mismo cuando soy con ella, la reconozco y me reconozco siendo parte de ella; yo soy lo que no estaba fuera de mí y que ahora agrego en la conciencia de aquello que estaba fuera y ahora está dentro.

Entre el vacío y el encuentro

Así es mi experiencia, ajena o no a la lógica de la cosa-en-sí, exista la montaña sin mí, lejos de mí y sabiendo que aún con mi materia toda en su base o en su cima nunca poseeré el ser-en-sí de la montaña. Y sin embargo, en el acto de verla y de expandirse mi conciencia hacia ella, mi ser experimenta una fusión con el ser de la montaña, de modo que forman parte del mismo ser, y no como elementos yuxtapuestos ni como una posesión del uno al otro, sino como carne de un mismo ser. Aún así hay una parte del ser de la montaña al que nunca tendré acceso y que se me escapa, que parece mantenerse allí al otro lado de la superficie de contacto con que incorporo mi percepción de ella. Así estoy siempre persiguiendo un vacío, una ausencia que no está en mí, el ser de la montaña al que no tengo acceso, aquello que parece mostrarse en cada nueva expansión de la visión, y que en el acto de ver parezco llegar a palpar pero que en la membrana visible que acumulo se me niega.

Empujado por esa negación, me pertrecho con una cámara y replico el mismo acto de mirar hacia la montaña. Busco ahora verme mirar, la evidencia inexcusable de estar viendo,

y la cámara reproduce todo lo que yo antes había hecho solo alzando la mirada. Ahora todo eso, está entre mis manos, casi puedo tocar el modo en el que miro. Me dispongo, encuadro, enfoco, conecto, de algún modo conecto, y disparo. Lo que antes describía como una superficie de contacto, es decir, el límite hasta el que llegaba mi mirada, la membrana visible que envolvía mi conmoción de ver y separaba lo interno de lo externo, lo que en este caso es la imagen plana de la montaña, estaba ahora en mi cámara. El vidrio esmerilado era la más clara transcripción de la membrana intangible con la que mi mirar incorporaba lo visible. Pero ahora estaba ante mí, con dimensiones mesurables, cristalizada en mi cámara. Así que cargué la película en sustitución del vidrio y la expuse al contacto de esa luz, que estimuló su estructura sensible y grabó en ella una imagen latente. Posteriormente revelé la película e hice un positivo que tengo ante mí ahora.³⁰

30 Me refiero aquí a un proceso analógico, donde se da una aparición fulgurante de la imagen y el revelado es a la vez una revelación, esa es mi experiencia y lo explico así constructivo, en el sentido en que se van acumulando disposiciones de sentido y voluntades de verarreglo a dimensiones que des. En fotografs constructivo, en el sentido en que se van acumulando disposiciones de sentido y voluntades de verarreglo a dimensiones que desía digital se da también un revelado, la imagen aparece en la pantalla trasera de la cámara, y posteriormente en la del ordenador cuando le aplicamos los procesos que se conocen también como revelado. La diferencia fundamental estriba en que, y en el revelado digital la disposición del fotógrafo es más constructiva, en el sentido en que la imagen va apareciendo en acompañamiento de sus acumulaciones de sentido y voluntades de ver, y en la imagen analógica el fotógrafo enfrenta el revelado más bien como un acto de atención y contención de lo que parece emerger con fuerza propia. En ambos casos se da la aparición y el asombro de lo que aparece y, en ambos casos también, aplacado o no en la medida en que la mirada del fotógrafo es más analítica o más contemplativa.

Tengo ahora entre mis manos un trozo de papel fotosensible y en él la imagen de la montaña que se ve desde mi ventana. Como estoy de nuevo en el mismo lugar, puedo alzar la vista y ver la montaña en el horizonte comparándola con la imagen en mis manos. No se trata de establecer la calidad técnica, ni las capacidades de mi cámara, o las mías como fotógrafo, para captar una imagen fiel a la montaña en el horizonte. Se trata de que descubro que el papel que tengo ante mí, así mirado, es un mero sustituto de la montaña, una copia (*abbild*) que pretendo llevarme a otros espacios y poder así rememorar la montaña sin necesidad de estar contemplándola.

Claro que cuando miro mi fotografía, aún con la montaña a mi izquierda, no solo veo una copia de la montaña sino que además rememoro el acto de ser con la montaña, activo una entidad, revivo una acción y un encuentro. Al contemplar la fotografía, contemplo la montaña, me incluyo con la montaña en una visión que es más que yo y es más que la montaña. Esa visión trascendente que me permite ahora la fotografía incluye todas las trascendencias que han ido irrumpiendo desde mi primer encuentro consciente con la montaña hasta ahora. Todos los *apareceres* de la montaña ante mí están incluidos aquí; mi primera visión de la montaña, el encuentro inaugural, la trascendencia primera; la segunda visión, relegada al interior de la cámara fotográfica, y desde ahí prolongada en *apareceres*

extendidos durante todo el proceso de conexión, reconocimiento por aproximación, enfoque y captura; en el revelado de la imagen latente, una aparición desde la nada, y ya en otro espacio, otro reconocimiento, una revelación en sí misma, reencuentro con la montaña y encuentro con la revelación de la imagen; la copia positiva del negativo obtenido, un puro reconocimiento de la montaña, y un asombro de la maravilla de tenerla allí; todas las miradas a la fotografía en las que atravieso la montaña en el papel y me voy a mi paisaje, siendo que allí, en el trascender del encuentro, ni hay paisaje ni estoy yo para percibirlo, sino una amalgama imaginal en que ambos estamos incluidos y orgánicamente entrelazados.

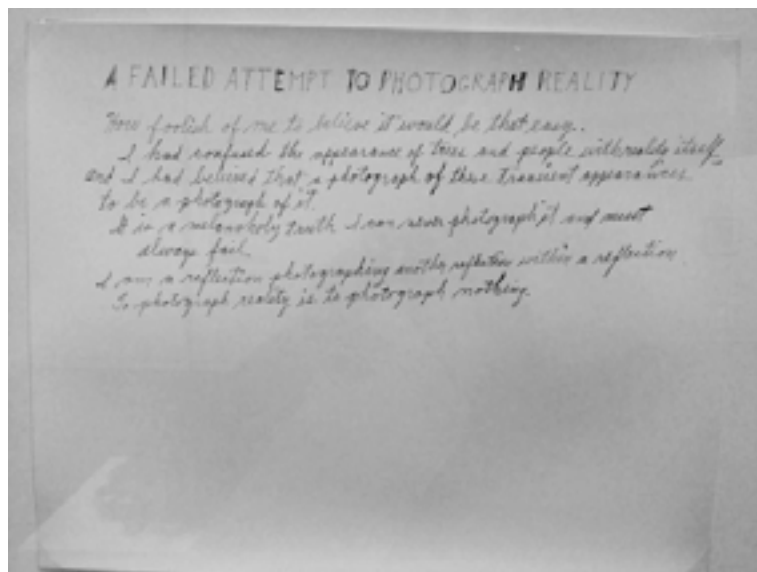
Existo en lo que no soy

Ahora creo que la montaña no existía (ek-sistir), sin que yo la mirara. Aquella imagen que yo daba a la montaña como un todo unificado, no existe por sí sola, se la he dado yo del mismo modo que ella me ha dado mi mirada. No la mía sino cualquier mirada a la montaña da continuidad a sus elementos y los organiza para constituirlos en un todo que imaginamos montaña. Cada árbol, cada hoja de ese árbol, cada pájaro, cada insecto en sus ramas, cada ráfaga de viento agitándolas, son un todo unificado en mi imagen de montaña, y serían también un todo unificado, e independiente del resto, en una imagen sin montaña.

Tampoco yo existo sin mi mirada, porque mi mirada me conforma con lo que veo. Me confronta con lo que la montaña es mientras la veo, y al confrontarme me muestra lo que no soy de la montaña y que estoy incluyendo ahora. Veo en mí el reflejo de la montaña siendo vista y en la montaña el reflejo mío mirándola. Veo a un tiempo todo lo que existe en el mirar y anhelo, casi acaricio, todo lo que es más allá de la mirada. Todo lo que incluye mi imagen de montaña se conforma conmigo en ella y, del mismo modo todo lo que me incluye en la imagen de montaña se conforma con la montaña en mi mirada.

Admitamos ahora que la montaña es sin mí, y antes de cualquier imagen de montaña; ese ser se oculta de mi conformación y comprensión de la montaña, y se oculta de tal manera que eso que se me muestra de la montaña es en cierto modo la confirmación de una invisibilidad o una ausencia, y lo que se

Fig.5-09 Duane Michals (1976). *A Failed Attempt to Photograph Reality*. Gelatin silver paper with hand applied text. Courtesy of the artist and Pace MacGill Gallery.



me muestra me empuja constantemente a traspasarlo e intentar alcanzar aquello que nunca se me mostrará porque es sin mí, del mismo modo que yo soy sin él. “Es necesario y suficiente que en el cuerpo del otro que veo y su palabra que oigo, y que me son dados como inmediatamente presentes en mi campo, *me presenten a su modo aquello a lo que nunca estaré presente*, que siempre me será invisible y de lo que nunca seré testigo directo; una ausencia, pues, pero no cualquier ausencia, sino cierta ausencia, cierta con arreglo a dimensiones que desde el primer momento nos son comunes, que predestinan al otro a ser espejo de mí, como yo lo soy de él y que hacen que no tengamos de un tercero o de nosotros dos imágenes yuxtapuestas, sino una sola en la que ambos estamos implicados, que mi conciencia de mí mismo y mi mito de los otros no sean dos contradicciones, sino el reverso una de la otra.”³¹

La fotografía reproduce esa trabazón de existir siempre en relación con lo otro que no soy, admitiendo que yo soy solamente en mi movimiento hacia lo que no soy. Acaso eso que soy se me anuncie en el encuentro con lo que no soy, como un fulgor de la carne, una fuerza invisible que anima la membrana, la imagen, que es a la vez el velo y la revelación de lo que es. Reconozcamos con Duane Michals que fotografiar es un modo de verse a través de lo que somos en lo otro, y que lo que vemos y lo que mostramos de nosotros en lo que vemos, son meros

31 *Ibid.*, p.109

reflejos ante los cuales o bien nos conformamos en un vagar del existir, o bien intentamos atravesarlos en busca de la maravilla invisible oculta tras ellos. “Qué tontería por mi parte creer que sería de esa manera. Me había confundido la apariencia de árboles y automóviles, y las personas con la realidad misma, y creí que una fotografía de estas apariencias es una fotografía de la realidad. Es una triste verdad que nunca seré capaz de fotografiarla y sólo puedo fallar. Soy un reflejo fotografiando otro reflejo dentro de un reflejo. Fotografiar la realidad es fotografiar nada.”³²

Hay densidad en nuestro encuentro con el mundo; nuestro horizonte con lo de fuera, la membrana que objetivamos en la fotografía, va precipitando materia de contacto en ella, y al densificarse hasta ser elemento visible se desmorona su transparencia. En su opacidad vemos nuestra mirada en ella, como una huella o un eco, una intención de sentido. Nos miramos en el espejo de lo visible intentando alcanzar aquello que lo visible acaso sea y, a un tiempo, aquello en lo que nosotros, videntes y visibles, existimos.

Pero el juego de lo reflexivo es inacabable, la multiplicación no implica transcendencia. En “metro cúbico de infinito” (Pistoletto, 1964-65), seis espejos rectangulares han sido atados exiguamente con las caras hacia dentro. Mirados desde fuera forman un cubo gris, un objeto opaco que nos da la espalda; apenas la cuerda que los cierra sobre sí mismos nos da idea de un gesto de sentido o un movimiento de contracción, el resto, un objeto frente a nosotros: si nos conmovemos nos objetualiza. Dentro, un metro cúbico de vacío, nada excepto el reflejo de sí mismo repetido hasta la infinitud; lleno de vacío, nada se refleja en los espejos más que la propia inabarcable infinitud de su reflexión sobre sí mismos. El espacio del sí mismo, la totalidad de lo interno, un yo absoluto, pura fijación, el vacío más absoluto e inmóvil. Reconocernos siendo un reflejo fotografiando otro reflejo dentro de un reflejo representa el primer paso para aceptar que, en el juego inacabable de lo reflexivo, lo único quizás verdadero se oculta siempre fuera de lo especulativo. La verdad es lo invisible que anima lo visible, el fondo irreflejo que, si bien nunca llegaremos a reflejar, soporta todo lo que se refleja. “La reflexión no capta, pues, su sentido pleno más que si menciona el fondo irreflejo que

32 Duane Michals. *A Failed Attempt to Photograph Reality*. 1976

Fig.5-10 Michelangelo Pistoletto
(1966). *L'œuvre Metrocubo d'infinito*.
120x120x120cm.



presupone, fondo del que se beneficia, fondo que constituye para ella como un pasado original, un pasado que jamás ha sido presente”³³

El escacharramiento y la incertidumbre

Analicemos ahora tres gestos ante el espejo, en tres secuencias de, con referencia a tres significativos personajes: Heisenberg, Alicia, Narciso. En todos la pregunta y el asombro, no lo que se ve sino lo que se oculta.

La secuencia “The Heisenberg Magic Mirror of Uncertainty” (1998), en referencia clara al principio de inteterminación enunciado por Heisenberg en 1925, nos muestra una acumulación de seis momentos en los que Odette se mira en un espejo deformante circular que sostiene entre sus brazos. Como Odette nos mira a través del espejo, obviamos su figura y fijamos nuestros esfuerzos de comunicación en el reflejo de su rostro. Sabemos que es un reflejo pero, o precisamente por ello, a medida que ella se gira hacia el espejo y nos da la

33 Merleau-Ponty, M.
(1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, p. 257

espalda, nos esforzamos por sustraernos de las deformaciones y reconstituir los perfiles múltiples en una verosimilitud de identidad. En la sexta imagen de la secuencia, cuando ya hemos asumido el rostro como anamorfosis, externalizado de nuestra visión, Odette se gira y nos mira, parece preguntarnos ¿soy yo esta? “3. Odette nunca puede saber con seguridad qué reflejo de sí misma va a ver en el espejo” pues “4. El acto de mirar afecta a lo que la imagen será”. Queda en el espejo un rostro vacío, sin boca ni nariz, sin ojos, justo una forma de rostro contenida en el círculo, envuelta por cabello, la sombra del mentón y el atisbo de dos orejas. Entre los dos rostros hemos de escoger ahora uno; aquel que nos mira por primera vez, o aquel otro a través del cual nos habíamos acostumbrado a viajar hacia lo real. Ninguno nos basta, pues “6. La incertidumbre lo permite todo y nada”. O vemos el rostro de la joven que se miraba en el espejo o, con ella, seguimos enfrentando el espejo para entender en su vacío nuestras miradas.

En este par de variables, trasladando sucintamente a Heisenberg, o conocemos la posición o la velocidad, o enfrentamos su figura, o nos movemos hacia la comprensión de la mirada. Michals parece decantarse cuando dice que “[...]Los fotógrafos se pasan la vida fotografiando una caja pero nunca se preguntan qué hay dentro. A mí me interesa mucho más saber cómo se siente algo que cómo se ve. Si veo una mujer llorando, creo que cualquiera puede fotografiar las lágrimas pero lo que yo quiero saber por qué llora: ¿murió alguien a quien amaba?, ¿está desilusionada con su amante?, ¿ha sido abandonada?, ¿ha muerto su hijo? Eso es mucho más interesante para mí que las lágrimas”. Defiende que las cosas más importantes de la vida son invisibles, y que lo visible apenas puede aproximarse a expresarlo, “[...]y cuando alguien muere y le dices «lo siento», eso no abarca lo que tú quieres transmitir y te quedas en silencio”.

En las siete imágenes de la secuencia “Alice’s Mirror” (1974) seguimos un proceso similar. En la primera imagen de la serie se nos anuncia ya el truco de lo aparente, unos anteojos mucho más grandes que un botón; al menos uno de los dos elementos no está en la escala que le corresponde y es introducido en la escena como una ilusión. La segunda imagen posiciona los dos elementos iniciales dentro de un mueble; las gafas siguen siendo

Fig.5-11 Duane Michals (1998) *The Heisenberg Magic Mirror of Uncertainty*. Secuencia de seis impresiones de plata sobre gelatina.



grandes respecto a lo demás, ahora todo es evidentemente un juego, un rincón de casa de muñecas que en las siguientes imágenes se replica sucesivamente en un espejo dentro de otro espejo dentro de otro espejo. El último de los espejos está en una mano, la imagen puede ser tocada, y acogida por lo táctil es ya corporal, un mundo real, mucho más que el primero con los anteojos gigantes; ahora todo nos encaja en su planitud. Las dos últimas imágenes de la serie muestran la mano apretando el espejo ya roto y, posteriormente los dedos abriéndose para abandonar los pedazos de lo que antes era el mundo dentro de la imagen. En un ejercicio de solipsismo, nos remite a la intuición infantil de ser lo único en el mundo: todo lo demás cobra sentido en mi mirada y no existe fuera de ella. Cuando ya hemos negado todo excepto nuestra mirada a las cosas, y la hemos resguardado objetivada en los espejos, Michals, rompe el último espejo de la cadena y nos arrebatata toda reflexión.

En las imágenes, como en los espejos, la aparente transparencia del medio puede volver tan verosímiles las apariencias que se nos anula la capacidad de vernos en ellas. La ilusión de autonomía y estabilidad que llegan a ofrecernos, nos apartan momentáneamente del juego de percepción. No dejamos de proyectarnos en ellas, simplemente dejamos de entender la proyección de sentido que incluye nuestra mirada hacia ellas y, consecuentemente, perdemos también la capacidad de sentir



las fuerzas invisibles que las animan desde dentro. Minor White (1908-1976) explica cómo la ruptura de un cuenco de arcilla desencadena una comprensión del cuenco al que antes, ante el elemento inmóvil y estable, no tenía acceso. “La súbita caída al suelo convocó vehementes fuerzas al juego: la gravedad fue el detonante, la arcilla y forma el material, la amorosa mano que modeló el cuenco había guardando inconscientemente una forma inesperada en su interior. Con el accidente se activó la transmutación, la metamorfosis respiró profundamente y se encontró un objeto. La muerte del cuenco fue el nacimiento de un objeto.” White asume los momentos de metamorfosis como liberadores de las tensiones internas que se ocultan tras la estabilidad de los objetos. En el escacharramiento, las fuerzas que animaron el nacimiento del cuenco, se ponen en juego de nuevo; los accidentes, las explosiones, nos liberan de la apariencia de las cosas y nos introducen en su realidad transformadora. “[...]la fotografía no es una grieta ni un niño, ni la esencia del árbol ni el carácter de una persona, es sólo fotografía. Dicho de otro modo: cuando en las apariencias la ilusión de realidad es alta, la fotografía, para mí, falla. Cuando es un trozo del cuenco roto, tiene éxito.”³⁴.

Cuando White afirma que “un cuenco de porcelana muere y miles de pensamientos han nacido”³⁵ nos explica por qué Michals rompe el espejo, nos lo niega todo y nos deja solo la nada entre los dedos. El cuenco, el espejo, suponen una

Fig.5-12 Duane Michals (1974) *Alice's Mirror*. Secuencia de siete impresiones de plata sobre gelatina

34 Jim, B. (sin fecha) *Minor White: Found Photographs (1957)*. Consultado en: http://www.photokaboom.com/photography/learn/eb-ooks/PATH/quotes/White_quote.htm (último acceso: 25 agosto 2015).

35 Ibíd.

certidumbre, la estabilidad de una forma acabada en la que reconfortarnos. Al romperse, las certidumbres se desvanecen y provoca un movimiento de comprensión hacia las cosas. Si ante el cuenco asumimos su forma, su uso y todo aquello que conocemos de él, ente su pérdida accedemos a partes desconocidas que previas a su forma, que están incorporadas en la forma como algo inconsciente y previo a lo formal, accedemos a aquello que tenemos en común, a la fisura epifánica de lo preformado.

Michals lanza dos preguntas. La primera nos impele a colocarnos al otro lado, a vernos desde fuera, olvidarnos de las certidumbres antropocéntricas y observarnos en perspectiva. “Siempre vemos en el espejo pero también está lo que se le muestra a él, creo que es un concepto muy interesante: ¿cómo nos ve el espejo a nosotros?”. Así la reflexión pasa de ser un medio a través del cual miramos y somos mirados, a convertirse en el objeto mismo de nuestra reflexión. Tras los espejos ya rotos la pregunta sin respuesta, el acicate: “¿qué es la nada?”. Reflexionar sobre la reflexión fuerza el supuesto de que algo existe previamente a ella, y nos lleva a lo irreflejo como fondo y desencadenante de aquello que se refleja.

La imagen agitada

Cuando Charles Lutwidge Dogson (Lewis Carroll, 1832-1898) puso una naranja en la mano derecha de Alice Raikes y le preguntó, frente a un espejo, en qué mano tiene la naranja la niña del espejo. Alice le contestó que en la izquierda, como cualquiera de nosotros contestaríamos si repetimos la operación y nos centramos únicamente en el personaje en el espejo. Pero Alice añadió una pregunta “¿suponiendo que yo estuviera al otro lado del cristal, no seguiría teniendo la naranja en la mano derecha?”³⁶ Esa pregunta llevó a Dogson a escribir sobre lo que sucedería al otro lado del espejo.

¿Es quizás la imagen tras el espejo más real que aquella que vemos en su superficie? La pregunta no es nueva, alude a todos los mitos sobre el carácter real de lo percibido. Narciso rechazó a Eco (*imago vocis*), negando la conjunción de los sentidos de la vista y el oído, y en consecuencia queriendo emancipar lo visual como sentido predominante y autónomo. El castigo a su presunción le llegó por medio de su propio engaño: se

36 De Rooy, L. (sin fecha) *Graham, E.: Lewis Carroll and the writing of through the looking glass*. recogido en: <http://www.alice-in-wonderland.net/> (último acceso: 26 agosto 2015).

prendó de su rostro reflejado en las aguas plateadas, “ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua”, no puede apartarse de la visión de su propio rostro, pero no puede abrazarlo, los demás sentidos no le acompañan. La emoción que lo atrapó podría liberarlo de la ilusión, porque las lágrimas le empañaban la vista, enturbiaban la imagen en el agua, lo liberaban de verse, in embargo, lo que podía ser una liberación lo consume en la angustia de perder su espejismo. “[...]se volvió hacia su misma cara y enturbió las aguas con sus lágrimas y, al moverse el estanque, le devolvió una imagen difusa. Al ver que esta desaparecía gritó: «¿Adonde te escapas? ¡Quédate y no me abandones, cruel, a mí que estoy enamorado! ¡Que se me permita ver lo que no puedo tocar y alimentar mi desgraciada locura de amor!».”³⁷ La metamorfosis que operó en Narciso fue la perpetuación de su gesto de reflejarse en la superficie. En la fotografía, existe también esa dicotomía: nos ofrece una visión abstraída del resto de sentidos, y, una vez fijada, podemos atravesar la superficie con nuestra emoción o simplemente perpetuarnos en el encuentro de su superficie.

La secuencia Michals “Narcissus” (1986) muestra en cinco fotografías la acción del joven acercándose a la orilla y asomándose a su rostro en el agua. Hasta ahí todo sigue el guión, sin embargo, en la cuarta imagen parece entreverse un gesto de extrañeza, bien podría estar viendo simultáneamente su imagen y el lecho del río tras ella. La quinta imagen de la serie, la última, corresponde al joven agitando el agua con la palma de la mano. En el mito, Narciso no puede superar la pérdida, sin embargo, aquí ya no hay una imagen posterior que nos haga sospechar eso, nos quedamos con la agitación del medio. Ya no se queda petrificado ante la imagen sino que la atraviesa, advierte que hay otro lado y la atraviesa, se emancipa de la ilusión de sí mismo, cumple el deseo expresado por Narciso “¡Oh, ojalá pudiera apartarme de mi propio cuerpo!”. La fotografía, imagen inmovilizada de nuestro gesto ante el espejismo, ha trasmutado el sentido del mito. Pues si el mito de Narciso puede representar hasta que punto la visión separada del resto de sentidos nos obliga a abstraernos de los cuerpos que vemos y de nuestra tactilidad en ellos, al fijarlo en una imagen fotográfica y poder distanciarme de ella, adquirimos también la capacidad de distanciamos también de la visión y su supremacía, incorporamos la fotografía como un cuerpo en el



Fig.5-13 Duane Michals (1986) *Narcissus*. Secuencia de cinco impresiones de plata sobre gelatina

37 Ovidio, Álvarez, C. & Iglesias, R.M. (ed.) (2004) *Metamorfosis* (2nd ed.). Madrid: Ediciones Catedra S.A., pp. 293-300

espacio de percepción y recuperamos la capacidad kinestésica de incorporar lo que vemos a un sentido global de percepción. Bien como propiocepción, asumiendo las imágenes como un nuevo límite extendido a nuestro cuerpo imaginal; bien como exterocepción, enfrentando las imágenes como los límites que lo aquello que no somos y que, para sernos, hemos de atravesar. “El Ser es ese extraño amasijo que hace que lo invisible mío, a pesar de no ser superponible a lo invisible de los demás, se abre a ello, y ambos están abiertos al mismo mundo sensible –Y es la misma superposición, el mismo encuentro a distancia el que hace que los mensajes de mis órganos (las imágenes monoculares) se reúnan en una sólo existencia vertical y en un solo mundo”³⁸

38 Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, p. 262

El despliegue de la maravilla

Entre la huella y el rastro

Serge Tisseron apunta la distancia que existe entre huella y rastro. La huella, sostiene, es un simple testimonio de paso, el resultado de un contacto, voluntario o fortuito, sobre una superficie receptora. El rastro, afirma en cambio, muestra el vestigio de un acontecimiento y atestigua la voluntad del sujeto a participar en aquello sobre lo que deja su contacto. La RAE, sin embargo, en algunas acepciones, extiende el sentido del término huella hasta el de un territorio de acontecimientos más propio del rastro, bien por acumulación o por intensidad de acción registrada: en la octava acepción “camino hecho por el paso, más o menos frecuente, de personas, animales o vehículos” y, en la sexta “una impresión profunda y duradera”.

Desde el punto de vista de la fotografía, esta diferencia afecta tanto al antes como al después de la acción de fotografiar, y por tanto, afecta también a la consideración que hemos de tener ante el objeto fotográfico, entendido como objeto medial, receptor y productor respectivamente de las acciones previas y las revisiones posteriores. En ambos casos, siguiendo el relato de Tisseron, la emoción estética actúa en el percipiente como un deseo de inscripción en el objeto de su percepción; lo cual supone mucho más que un contacto, dado que el contacto puede muy bien ser estrictamente superficial, e infiere un acontecimiento de profundidad y común unión entre ambos actores. “Todo rastro testimonia a la vez la posibilidad, para el sujeto, de contener el objeto de su emoción y el sentimiento muy intenso de estar contenido en el objeto que ha acompañado a dicha emoción.”³⁹

Las limitaciones de este proceso están marcadas por los condicionantes de carnalidad y corporalidad. Expresada la carnalidad como desplazamiento mutuo de los órganos implicados en la visión, la disposición y la capacidad de ambos para trascenderse en una nueva entidad supraorgánica, es decir: un organismo. Y la corporalidad como las

39 Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 42

posibilidades contextuales de ese organismo para establecer con una cierta estabilidad una identidad de sentido, que pueda actuar como referencia de continuidad, reminiscencia o transcendencias sucesivas.

La huella, en tanto que evidencia un contacto, nos ofrece el documento, lo que para Barthes era el noema de la fotografía, la certidumbre del «esto ha sido», que fue en gran medida responsable de la atención del medio hacia la fijación del producto fotográfico en detrimento de la profundidad de acciones implicadas orgánicamente en el proceso.

El rastro implica, cuanto menos, una acumulación de huellas. De esa acumulación podemos extraer una intención de sentido sostenido y, por tanto, asumir la carnalidad del proceso que garantiza que el producto fotográfico que enfrentamos participa, no de un acto pasado, de un flujo de acontecimientos que se inauguró con el primer contacto y la primera huella, y que continúa en un proceso activo que nos atraviesa en el acto de contemplación con que ahora nos incluimos en él.

La producción de una fotografía es siempre la extracción de nuestra huella en aquello que vemos; representa una afirmación, “yo en aquello”, un reconocimiento en la proximidad o la distancia con aquello que quizás somos. Así, sentimos lo fotográfico como un modo de acompañarnos con el mundo, nos reconocemos en lo que vemos, nos afirmamos en ello o lo cuestionamos, y pretendemos fijar nuestra huella en ello. Sin embargo, la posibilidad de extracción que supone el objeto fotográfico no deja de ser más que una ilusión funcional de nuestra materia. Realizamos un corte y capturamos un plano separado, plantamos nuestra percepción en el mundo como una separación utilitaria, una selección de aquello que nuestro cuerpo supone útil para su consideración de sí mismo. Entendida así la percepción interfiere en el mundo una barrera que captura sobre ella proyecciones planas de tiempo y espacio. Estas proyecciones; el marco establecido por la mirada precio a la captura y, una vez capturada la proyección de nuestro contacto, el plano del papel fotográfico, son aisladas dramáticamente de su transcurrir original. Equivocadamente creemos que aplanada y fijada la experiencia, ésta continúa operando fuera de su hábitat indiviso. Pero “la percepción no es entonces más que

una selección. Ella no crea nada; su papel es, por el contrario, eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las que no hago presa; después, de cada una de las imágenes mismas retenidas, eliminar todo lo que no interesa a las necesidades de la imagen que llamo mi cuerpo.”⁴⁰

El ternario, flujo de acontecimientos

Ahora bien, el objeto fotografía, puede articular una nueva experiencia que reviva en parte con los cimientos extraídos de la captura original. La imagen es reintroducida en un nuevo flujo de acontecimientos; y allí vuelve a entrar en juego con nosotros, incluyendo los elementos previamente sustraídos de otras acciones. Por tanto la imagen, pese a su estabilización, puede activarse como un imán y convocar sincrónicamente otros tiempos y espacios.

Henry Bergson habla de esta posibilidad de extracción funcional en relación a la conciencia; percibe nuestra vida interior como una refracción de la duración pura a través del espacio, de tal modo que nos permite separar nuestros estados psicológicos de nosotros, despersonificarlos y nombrarlos, para hacerlos entrar emancipados en la corriente de la vida social, donde pueden ser considerados apartadamente y puestos nuevamente en juego. Esta discontinuidad de la percepción permite separar nuestras imágenes de nosotros mismos, propiciando por un lado una cierta perspectiva sobre las imágenes y, por otro lado, exigiéndonos su consideración como simples elementos yuxtapuestos. La yuxtaposición de imágenes permite pensar en un lazo que las cohesione, siendo que, bajo esta misma lógica, el lazo sería también una forma o fuerza externa que actuaría como agregado catalizador del conglomerado.⁴¹

La fotografía, en su significación de lo percibido, cumple con esa doble función. Por un lado permite simbolizar procesos internos de percepción y extraerlos de la continuidad del proceso y, por el otro, ya establecida como forma simbólica autónoma, actuar como agente catalizador de un nuevo proceso.

Así, de algún modo, la fotografía participa de lo que Bergson califica como un “tercer partido”: “Éste sería el de colocarnos en la pura duración, cuyo transcurso es continuo, del cual

40 Bergson, H. (1900). *Materia y memoria : ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez & Librería de Fernando Fe, p.306

41 Ibíd., ver: *Limitación y fijación de las imágenes. Percepción y materia. Alma y cuerpo*, pp. 236-300

se pasa, por gradaciones insensibles, de uno a otro estado; continuidad realmente vivida pero artificialmente descompuesta, para mayor comodidad del conocimiento usual.”⁴² La experiencia, se descompone en imágenes para favorecer su entendimiento. Estas imágenes se hacen visibles como evolución de las experiencias a las que remiten, agregándose posteriormente a ellas como catalizadoras de sentido; siendo que, al tiempo, agregan a las propias experiencias algo de absolutamente nuevo, “por estar en progreso respecto a ellos, como el fruto respecto a la flor”.

En abstracto, el desencadenante de esta tercera vía es referido por la filosofía perenne, como el ternario. El ternario, según Juan Eduardo Cirlot, es “la manifestación de un tercer elemento (latente), que viene a modificar la situación del binario y a darle equilibrio dinámico.”⁴³ De modo que, si en el proceso primario de percepción, observado y observador se funden carnalmente en un ente invisible, la fotografía extrae la dermis visible de esa carnalidad y se coagula como el producto de un equilibrio dinámico. En el proceso posterior, la imagen es revisitada como un elemento separado de su contexto original que, sin embargo, puede ser reintroducido en un nuevo contexto para desbloquear una polaridad aparente. La fotografía producida, percibida en su versión superficial, bien puede ser interpretada como una nueva barrera entre lo que consideramos elementos separados, así como entre lo percible y el percipiente. Aunque habiendo estando producida la fotografía como resultado de ese mismo virus de discontinuidad, bien puede actuar como vacuna, como carga de profundidad en la aparente yuxtaposición. Si en lo visible, la imagen es un objeto plano opaco, en su latencia es el desencadenante de una nueva tensión dinámica.

Iconotopías

En su serie “Nom és acció” (2013), Marc Larré enfrenta físicamente esta polaridad de lo fotográfico. La propia contradicción del título pone en evidencia esta dicotomía entre la significación de la fotografía (el nombre) y la persistencia de una acción vigente a través de ella. Larré se posiciona claramente y, ante la pregunta ¿qué impide a la fotografía hacer lo que dice?, proyecta trasladarla a un presente continuo, substituyendo el carácter mnemotécnico que le adjudican los

42 Ibid., p. 246

43 Cirlot, J.E. (1991) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ed. Labor, p. 433

textos canónicos, por otro performático que se actualiza ya en la propia espacialidad y temporalidad del objeto fotográfico.

Si los textos se empeñan en presentarnos la fotografía como un *memento mori*, “la fotografía es el inventario de la mortalidad”⁴⁴ sostenía Susan Sontag, es porque las imágenes aluden a un acontecimiento pasado. Por lo tanto, la conducta para desgarrar ese estatismo parte de la necesidad de sustituir la concepción del objeto fotográfico como un recipiente vacío donde se imprimen acontecimientos externos, por el de agente activo, “lugar de un acontecimiento”⁴⁵, que participa de las fuerzas que presenta.

Esta filosofía del acontecimiento es desarrollada mediante lo que el llama “iconotopía”, es decir, un “hibrido entre la representación icónica y el espacio que ella misma ocupa en tanto que entidad física”. Así, en las iconotopías, la representación deviene lugar, y cuerpo, donde “la fotografía hace lo que dice”. Se diluye el límite entre lo que hay representado en la fotografía y lo que la pieza físicamente es como objeto paradójico y encarnado.

Las fotografías del proyecto huyen de su posicionamiento como ventana o espejo, ocupando el espacio horizontal como accidentes en su continuidad. Estos accidentes son de dos tipos: accidentes de repliegue, contracción o condensación, no solo de espacio y volumen sino también de tiempos pretéritos y presentes; o bien accidentes de despliegue, el corte plano de lo representado se despliega en volumetrías, expansiones desde el planimetría hasta la tridimensionalidad del espacio expositivo en el que interactúan cuerpo a cuerpo con el espectador y el espacio en transición que ambos ocupan.

En este proceso la interioridad y la exterioridad de la fotografía se conjugan en un ente unificado que actúa del mismo modo que una percepción de primer nivel. La fotografía ya no es un intermediario sino un ente más integrado en el proceso de la carnalidad. Por eso, sostiene Larré, si queremos romper con la concepción de la fotografía entendida desde la temporalidad, donde el sujeto implícito en ella “siempre se muere, no dura nada, o dura muerto”, hemos de substituir la diacronía heredada de la concepción científica de la realidad, por otra más antigua,

44 Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. (4th ed.). Barcelona: Edhasa, p.80.

45 Barcelona Cultura & Larré, M. (2013). *La Capella* \ Marc Larré. *Nom és acció*. Vimeo, recuperado en <https://vimeo.com/72955954>

en el que la que pueda darse la coincidencia fenomenológica de acontecimientos que, si bien pueden haber sido inscritos en la imagen durante diferentes estratos temporales, actúan conjuntamente en su despliegue ante nosotros. Esto es, el tiempo mágico de la sincronía. "Toda fotografía, además de tener una interioridad, un tiempo al que remite, un sentido dentro de la historia de los acontecimientos, tiene una exterioridad: una inscripción, un espacio escrito (-grafía), una piel. Comprender una fotografía es sólo posible cuando estamos escritos, inscritos, d-escritos por la misma marca desde la cual hablamos, la misma piel."⁴⁶

El despliegue del accidente, vinculado a la tarea de dar estatuto de atravesable y recorrible al plano de la imagen, está asociado al debate estético entre la pintura y la escultura, las dos y las tres dimensiones. Pero hay un punto previo al despliegue total del bulto exento que nos interesa remarcar aquí. En ese punto la imagen estática no es aún una ilusión mimética que suprime la referencia a la realidad que reproduce para darse verosimilitud de autonomía y continuidad. De algún modo, en el terreno de la fotografía, el cine representa eso, la multiplicidad de la imagen jugando con nuestras limitaciones y engaños perceptivos nos da ilusión de continuidad a lo que es una acumulación de momentos que persisten en nuestra retina lo suficiente como para que los solapemos. Nosotros estamos interesados en cambio en una imagen que no se esconde en el trampantojo, sino que nos lo hace patente al conjugar el espacio y el tiempo al que la imagen se refiere con el espacio y el tiempo en el que nosotros nos relacionamos con ella. No niega ninguno de ellos sino los afirma y los potencia en el encuentro. La aparición de la imagen como ente carnal de percepción, mucho más profunda que la experiencia retiniana inmediata, se da precisamente en el tránsito invisible entre dos estados visibles que se relacionan entre sí, en el quiasmo o la paradoja.

En este sentido, un taumatropo nos acerca mucho más al interés de este tropo estético. El taumatropo no se esconde tras la ilusión que crea, nos es entregado al objeto y somos nosotros, con nuestro cuerpo, quien lo completa como ilusión de síntesis o lo mantiene como dualidad. La materialidad del

46 Marc Larre | 1.2.3 (2015) En: <http://www.halfhouse.org/marc-larre.html> (última consulta: 31 Agosto 2015).



Fig.5-14 Marc Larré (2013). *Taulles*. Detalle de diez mesas con dieciséis imágenes desplegadas cada una.



Fig.5-15 Marc Larré (2013). *Pedra sobre Pedra*.

elemento se pone en juego junto con nuestra corporalidad, y en la decisión de activarlo o no radica su interés revelador. Nos descubre la magia y nos dirige a ella. la imagen ya no es tan importante como la conexión que se revela a través del evento perceptivo, una vez puesto en jaque su valor funcional, se convierta en es ella. Es la percepción la que se muestra gracias a la imagen, de modo que la imagen se diluye en el proceso para que el evento perceptivo, una vez puesto en jaque su valor funcional, se convierta de esencia manifestadora a substancia invisible manifestada.

Anverso y reverso del espejo

El espejo plano de Alicia es uno de los símbolos más potentes de esta travesía más allá del plano de la imagen. Acaso la maravilla está al otro lado del espejo, pero como atravesar esa imagen repelente que nos devuelve siempre una imagen, la respuesta está en el enunciado de Alicia, aprovechando el empañamiento del espejo, a través de nuestro aliento negando lo visible y accediendo al otro lado. “Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡¿Pero, cómo?! ¡¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla!! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través!”. Lo opuesto a la fijación, la pesadilla de Talbot, despertarse y ver que la niebla ha empañado la imagen y la envuelve “con vapores enfermizos y pálidos”⁴⁷ es la fisura que se abre hacia lo imaginal gracias a la negación de imagen como ente visible.

John Tenniel (1820-1914), trabajó con esta idea y la plasmó en la conjunción de dos de las ilustraciones que acompañan la primera edición de “A través del espejo” (1871). Se trata de las ilustraciones cuarta y quinta que representan el momento inmediatamente antes y el inmediatamente después de que Alicia atraviese el espejo. La ilustraciones se colocaron en el libro en dos páginas consecutivas, anverso y reverso de la misma hoja. Si alzamos la hoja a trasluz todo en ellas está en el mismo sitio, son imágenes especulares la una de la otra (incluso la firma está girada especularmente para coincidir). Planteándolo así, Tenniel convierte el paso de página en la elipsis de transición, para que nos entendamos, en el propio espejo de papel que el lector puede atravesar a su antojo para acceder a la maravilla. Está hecho, el lugar de la imagen actúa de la mismo modo que aquello que representa, ya no hay distancia entre el presente en el que paso la página y el momento mágico en el que Alicia atraviesa el espejo. Al otro lado del espejo, las manecillas del reloj se han convertido en sonrisa. Pero la maravilla descansa en lo que Tenniel ilustró de modo indirecto: el momento en el que, como en una revelación, el plano de imagen se nos hace franqueable, y como resultado lógico, el tiempo y el espacio de la imagen se hacen habitables.

47 “[...]Ante el espejo extasiada Berthe se inclinó, / y, complacida, su imaginación se perdió en esos parajes; / pero, mientras miraba, la oscuridad pareció caer / sobre aquel reluciente vidrio; lentamente cubrió / las lejanas colinas y, extendiéndose por el valle, lo envolvió con vapores enfermizos y pálidos. / El lago y las montañas en la niebla se esfuman / y en una morbosa oscuridad se extiende por el día.” Fragmento del poema de Talbot “The Magic Mirror” (1930) recogido en Batchen, G. (2004) *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.89.

Fuera del entorno protegido del libro, o de cualquier otro entorno en el que al adorarla como imagen limite su función corporal, el plano de la imagen despliega la posibilidad de activarse como consecuencia de los elementos y acciones de su entorno físico, entorno que puede compartir con el espectador. El “David y Goliat”(1555) de Daniele da Volterra está firmemente asentado en una columna que le permite colocarse en el centro del espacio que habita. El cuadro, de 133x177cm. y cuyo centro una vez elevado está ligeramente por encima del horizonte de visión, mantiene una relación ambivalente con el espectador. Por un lado se presenta como una división en el espacio, una barrera física y visual que define un corte espacial y que nos impide avanzar si no es teniendo su materialidad en cuenta. Lo contemplamos y lo sorteamos para avanzar; una vez sorteado descubrimos que el anverso del cuadro es a su vez el mismo cuadro desde una perspectiva especular; pequeñas

variaciones compositivas, la misma situación en ambos lados. El cuadro parece haber achatado una acción y nos la entrega en dos momentos simultáneos previos a lo que sabemos pasará con la cabeza de Goliat. Como pasa con el taumatropo, la imagen se completa a sí misma a medida que añadimos persistencias de cada una de sus dos perspectivas. Pero en este caso, y eso es una diferencia importante, la materialidad de la imagen nos arrolla: nosotros no la dominamos como en el taumatropo, es ella la que nos provoca el giro en torno a ella, movemos todo nuestro cuerpo, lo desplazamos a ambos lados del plano de la imagen para constituir una síntesis de las percepciones de lo que nos muestra en cada uno de los dos espacios que ocupa. De entrada, lo que era un muro en el centro de la sala se metamorfosea en un umbral a un espacio invisible, un vórtice que amplía el espacio de la sala con todo lo que la



Fig.5-16 John Tenniel (1871). *Alice going through the looking glass. Alice entering Looking Glass Land through the mirror.*

Fig.5-17 Daniele da Volterra (1555). *David et Goliath*. Musée du Louvre



Fig.5-18 Taumatropo. John Ayrton Paris, 1825. En 1824 Paris demostró el principio de persistencia retiniana ante el Real Colegio de Físicos de Londres.



elipsis provocada entre las dos perspectivas de la escena nos sugiere. A medida que giramos en torno a ella, el tiempo y el espacio de la imagen se crean en nuestro cuerpo. El giro nos sustrae de las coordenadas ordinarias y nos convierte en derviches de la imagen.

El plano de la imagen

El plano de la imagen está siempre ahí frente a nosotros, es el horizonte de visión, lo que estamos dispuestos a ver y, paralelamente, todo lo que renunciamos a ver y se oculta tras él. A diferencia del dibujo o la pintura, que añaden signos al papel en blanco, el disparo fotográfico se ha caracterizado siempre como un encuadre de lo circundante; una sustracción de lo real significativo. Sin embargo, la dificultad de los instrumentos

técnicos para discriminar respecto a su contexto aquello que realmente queremos ver o fijar en el plano de la imagen, nos ha llevado a articular operaciones de discriminación que, a su vez, contribuyen a hacer menos transparente la imagen y más evidente su carácter medial. Una de las operaciones más características, que no depende de las limitaciones del instrumento sino que, al contrario, las salva mediante nuestra intervención física en el espacio de la imagen, es la incorporación de un fondo neutro.

El fondo, como el encuadre al disparar y el cuadro al enmarcar, crea un recinto dentro del espacio para que los signos de la imagen puedan operar aislados respecto a potenciales tensiones compositivas generadas por elementos del exterior. No obstante, a diferencia del encuadre, el fondo incorpora un elemento significativo dentro del contexto visual. El fondo por muy neutral que sea es una objetivación del plano de la imagen, planta una barrera en un punto del espacio muy anterior al horizonte de visión, negando todo lo que se sitúa tras él y, soslayando las interrelaciones con otros elementos del espacio que son neutralizados.

Para su serie “street portraits” (2003), Michael Itkoff (1981) introduce detrás de los personajes que fotografía en la calle un fondo blanco de medio formato. Los retratados, de contextos tan diversos como Hanoi, Sidney, London, Bangkok, o New York, son fotografiados en su contexto cotidiano, sin interrumpir más que unos segundos su transcurrir. Vemos todo el contexto que nos informa del personaje, y a la vez el personaje nos informa del contexto, se relacionan y se potencian entre ellos. Hasta aquí la descripción de cualquier serie de fotografías de calle. La diferencia estriba en el fondo blanco que aísla su rostro, en un plano muy similar al de una tarjeta de identificación, neutraliza los elementos del contexto tras su mirada, y nos remite a otro espacio, o a un no espacio dentro del espacio cotidiano donde se fotografía.

Este recurso, a gran escala, es muy usado en las imágenes técnicas para eliminar la espacialidad del contexto, y de paso su significación, objetivando así la percepción del sujeto fotografiado. Algunos fotógrafos lo trasladan a usos creativos, suprimiendo aquí también el total del espacio original donde



Fig.5-19 Michael Itkoff (2003) portada del libro *Street Portraits*.(2009) editado por Charta Books

se activa el no-espacio del set. Para Richard Avedon (1923-2004) el fondo blanco con las marcas del negativo de placa se convierte un elemento reconocible de su estilo que traspasa sin rubores del lenguaje de la fotografía editorial al escrutinio del retrato y viceversa. El set blanco, instalado sobre cualquier fachada bien orientada a la luz, le permite fotografiar y reducir a un no-espacio común, por ejemplo, todas las peculiares individualidades de su serie "In the american west" (1979-1984). El fondo desaparece y se transforma en imagen, todo lo que hay dentro es el escrutinio objetivador de una serie de personajes que juntos trascienden lo individual.

A veces el fondo es también utilizado como elemento expresivo; neutraliza la significación del espacio pero, paralelamente, introduce su propia significación. Un caso extremadamente relevante es la famosa esquina de Irving Penn, dos paneles formando un ángulo muy pronunciado dentro del cual encerró a sus retratados durante la década de 1940. En este caso se hace evidente que el fondo interfiere físicamente en la comodidad del sujeto y le provoca diferentes

Fig.5-20 Set trabajo de Richard Avedon para la serie American West.



reacciones según su carácter que son traducidas mediante lenguaje corporal y posteriormente captadas en el retrato. Si el fondo representa el plano de la imagen, en Irving Penn el espacio de observación condiciona la observación, la fisicidad de nuestra mirada modifica aquello que miramos. El hecho de que aislemos una parte de la realidad para ser fotografiada la modifica.

Entre la neutralización y la subjetivación del espacio, Itkoff se sitúa en un término medio. Se niega a cumplir con los límites del plano y abriéndolo nos muestra el artificio; manos que agarran un plano blanco tras el sujeto mientras a su alrededor la vida persiste en su rutina. Itkoff sitúa el artificio en el centro de la imagen, duplicando su espacio: hay una imagen dentro de la imagen, lo cual provoca que las tensiones compositivas y narrativas que han sido aisladas por la porción de blanco tras los personajes se gestan en nuestra mente gracias al esfuerzo alternante de aislamiento y de continuidad de los signos en juego, entre la imagen global, y aquella en el centro con fondo blanco.

La imagen dentro de la imagen

Desde el año 2006, el norcoreano Myoung Ho Lee (1975) hace retratos masivos colocando lonas tras el sujeto. A diferencia de Itkoff, los personajes son en este caso árboles de considerable envergadura, lo cual nos hace pensar ya de entrada en dos situaciones importantes para la lectura de la imagen. En primer lugar la infraestructura que supone instalar tras los árboles lonas de hasta diez metros de alto, con grúas, anclajes, un grupo de personas trabajando en equipo; hay una acción performativa que hemos de incorporar a nuestra comprensión del evento articulado en imagen. En segundo lugar la pregunta sobre los códigos que hemos de aplicar a la lectura de la imagen; se presenta como un retrato, pero el sujeto es un árbol que es además parte del paisaje que no se nos oculta desde el perímetro de la lona a los límites de la imagen. Cuando le preguntan sobre el porqué de fotografiar árboles, su respuesta es simple. Ho Lee pensaba en el esfuerzo del escritor intentando poner algo significativo sobre el espacio en blanco y "los árboles son una de las cosas más comunes que encontramos en la vida cotidiana, pero a menudo los pasamos de largo; nos olvidamos de su valor y simplemente los ignoramos. Los árboles están ahí, pero no están realmente allí... por así decirlo"⁴⁸.

A partir de la relación que establece con cada árbol, Ho Lee captura lo que será la imagen final con una cámara de campo de 4x5 pulgadas. Una vez disparada se permite la

⁴⁸ Más información en: Keller, J. (2009) *Yossi Milo Gallery - Artists - Myoung Ho Lee*. Consultable en: http://www.yossimilo.com/artists/myoung_ho_lee/ (última consulta, 2 Setiembre 2015).

licencia de retirar con un editor de imagen los elementos de sujeción (cuerdas, barras, etc.) que sobresalen de la lona. Así consigue la sensación visual de que la lona está flotando tras el árbol, lo cual acentúa para el espectador la primera impresión de encontrarse ante una imagen de gran formato plantada en el centro del paisaje.

De nuevo, la pantalla plana, no ha sido colocada en la escena para desaparecer como lo hace la pantalla de cine durante la proyección de la película. La pantalla está aquí para significarse como imagen tridimensional ocupando parte del espacio del paisaje y, por supuesto, siendo imagen dentro de otra imagen. El fondo, como un telón, juega un papel activo en la imagen. Nos provoca a establecer relaciones perceptivas entre los dos

Fig.5-21 Instalación con las obras de Myoung Ho Lee en Allen Lambert Galleria, Brookfield Place, Toronto. Mayo 2015



espacios separados de hecho y conjugados ahora en el plano de la imagen. Nuestra percepción del árbol cambia al verlo aislado; parece por momentos un engaño visual, una pintura gigante colocada en el paisaje, y ello nos lleva a observarla al detalle, casi hoja a hoja, como nunca hacemos con los árboles en nuestro día a día. Cambia incluso nuestra percepción de escala; no imaginamos que ese elemento que ha sido aislado del paisaje con tal facilidad aparente sea en realidad un árbol majestuoso. Aislado sobre el plano blanco sentimos al árbol como una imagen, y las imágenes han de ser abarcables creemos; las contenemos en nosotros, las manejamos con nuestra vista, hasta que descubrimos que se desbordan del plano e inundan el paisaje, hasta que vemos un elemento que da idea de su escala, y de la nuestra en relación a los espacios conjugados en la imagen.



Fig.5-22 Myoung Ho Lee (2008) *Tree # 12*. tintas pigmentadas sobre papel, 100x80cm.

La pantalla y la proyección

Dos experiencias similares, que se polarizan en los extremos matérico y lumínico, son las planteadas respectivamente por Letha Wilson (1976) y Manel Esclusa (1952). El catalán Manel Esclusa, acostumbrado a trabajar con las sutilezas de la sombra y la oscuridad, plantea en su serie "l'ombra del paisatge" (2008) la más sutil de las intervenciones en el paisaje. Se desplaza a espacios naturales portando consigo un panel blanco de medio formato, que deposita en el espacio antes de fotografiar. A diferencia de otras series en las que explora los matices y expresiones de la noche, todas las imágenes de esta serie pertenecen a un régimen diurno, la exuberancia de la naturaleza es golpeada profusamente con la luz estival, momentos intensos de luz y alto contraste; mide y dispara la escena en clave baja, consiguiendo así acentuar la densidad de color y sombra. Los paneles, que parecen integrarse en el paisaje, no son construcciones ajenas, son soporte de lo que estaba y no veíamos: la sombra de las cosas. La sombra de elementos vegetales se proyecta naturalmente sobre otros elementos del paisaje, camuflándose y desapareciendo como parte de ellos. Normalmente se proyecta en el plano del suelo, perpendicular y poco accesible a nuestra mirada. Esclusa facilita su emersión, suministra el plano sobre el que acontece lo que para Talbot definiría a la fotografía: la naturaleza dibujándose a sí misma. El plano



Fig.5-23 Letha Wilson, (2011).
Wall in Blue Ash Tree.

Fig.5-23b Letha Wilson, (2011).
Wall in Blue Ash Tree. Vista posterior.

introducido en el paisaje fotografiado es el símbolo esencial de la imagen dentro de la imagen. El gesto es de receptividad, de silencio para la captación de lo silencioso. Todo lo que es efímero, lo que se muestra y aparece en cada movimiento de los elementos, lo que no es visible y lo que dejará de ser visible, se aparece fugazmente en el plano y la fotografía lo densifica y lo paraliza para significarlo. Primero las emerge y después las extrae como elemento gráfico, significado. Esclusa recolecta sombras, sublima el paisaje.

En el otro polo, con muchas similitudes y una gran diferencia, podemos observar la acción de Letha Wilson en el proyecto “Wall in Blue Ash Tree” (2011). Se trata de la instalación de una pared blanca anexionada como corte vertical a las ramas de uno de los árboles del Morton Arboretum (Lisle, Illinois). El muro, con estructura de madera y paneles de yeso blanco fue construido *in situ* para no dañar las ramas que lo atravesarían y permitir que la naturaleza evolucionase visualmente aislada



de su tronco durante los siete meses que se mantendría instalada. Las fotografías que documentan la intervención no muestran más que el elemento plano que se interpone en la visión de conjunto del paisaje. La pieza es el muro, no hay aparición evidente en esta imagen, tan sólo la presencia del vacío que posibilita las apariciones. la naturaleza sigue su curso produciendo imágenes a cada instante que pasa, y las hemos de extraer y significar, no será la fotografía la que las paralice, hemos de presenciarlas allí, ante las ramas vivas y aisladas para nosotros como manifestación de un dibujo que crece hacia y se manifiesta por y con la luz, la fotografía antes de serlo como imagen técnica, fijación funcional. Desde mayo a noviembre del año 2011 la profusión vegetal fue evolucionando cotidianamente desde lo más gráfico de las ramas desnudas, a la más exuberante de las emergencias



Fig.5-24 Manel Esclusa (2006-2008).
L'ombra del paisatge

primaverales. Orientado al oeste, inducía además, desde el mediodía hasta el atardecer, a que se sumaran las sombras arrojadas a las diferentes expresiones visuales producidas por la evolución del medio natural. Se sumaban, antepoñían y proyectaban sobre muro con el que se nos significaban como imagen viva.

Encuentro de lo separado

Carlos Irijalba (1979) desarrolla todas sus series de trabajo sobre una perspectiva de cuestionamiento sobre el rol antropocéntrico del lenguaje artístico. Plantea los códigos del arte como un alejamiento de la realidad que muestran, una espectacularización que si bien nos sitúa como espectadores dentro del espacio real, en el esfuerzo de codificación potencia el medio y abstrae, anula, la experiencia directa que supone lo real. Irijalba busca equiparar el arte a una secreción más, como el fluir de un río, directamente presente, liberado del peso poético que se le presupone y que, al simbolizarse como lenguaje accesible para el ser humano, lo despoja de su contacto con lo inmediatamente real. “El círculo de comodidad en que se ha instalado el arte contemporáneo, sin embargo, hace que sea cada vez más estéril. Está inmerso de forma terminal en la estructura del espectáculo. La primera tarea es ser conscientes de ello y ser capaces de analizarlo. Lo siguiente, es identificar las posibilidades de que sea una herramienta para la reflexión.”⁴⁹

En su búsqueda de realidades que se niegan a representar otra cosa que a sí misma, como espacios de libertad anteriores a la intervención humana, podemos enmarcar su serie “outside comes first” (2007) realizada entre Pamplona y New York. En ella, Irijalba erige en el centro del espacio una plancha de vidrio transparente de gran formato. El vidrio es el medio, el dispositivo básico con el que la imagen se expresa. En el límite entre lo visible y lo transparente, su presencia monolítica entra en contradicción con su aparente inestabilidad y fragilidad. No parece factible que se mantenga erguido, y de hecho no lo hace. Sabemos por las imágenes de proceso que Irijalba hace públicas que la plancha transparente se sustenta en dos recios operarios que han sido borrados posteriormente con una básica operación de retoque fotográfico. No nos oculta el artificio, porque el tema es el artificio. El artificio intermedial

49 Carlos Irijalba: ‘La realidad, de puro elástica, resulta inaprensible’ (2015) recogida en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Carlos-Irijalba-La-realidad-de-puro-elastica-resultado-inaprensible/35777> (última consulta: 3 septiembre 2015).



Fig.5-25 Carlos Irijalba (2007).
Outside comes first VII

en el que se encuentran el reflejo y la transparencia, y con ellas, respectivamente, la verdad de la imagen y la realidad tras ella. El vidrio es un filtro que enmarca partes de la realidad y nos pone en contacto los espacios de la imagen, el plano, el plano dentro del plano, y el contraplano (todo lo que está fuera de la escena pero participa indirectamente de ella) que se muestra como reflejo superpuesto sobre la lámina de vidrio.

Fig.5-26 Dan Graham (2011-2012)
Two 2-Way Mirror Ellipses, One Open, One Closed.



Fuera de contexto, ubicado en entornos urbanos o de periferia, acentuando lo irreal e intangible de la imagen especular, la imagen que se muestra a la vez parece escaparse. La transparencia representa aquí nítidamente, sin artificio, en su materialidad más elemental, el carácter transitivo de la imagen. Sólo existe respecto a lo otro, es el perfecto medio, que enmarca, refleja o deja ver a través de sí.

No podemos soslayar la relación del vidrio que Irijalba coloca en el espacio periurbano y registra fotográficamente, con los pabellones de cristal polarizado de Dan Graham (1942). Irijalba nos enfrenta a la imagen desnuda de sí misma, sin apenas sedimentación, que nos enfrenta ante el acto fundamental de percibir, acto transitivo entre las imágenes que ofrezco y las que recojo, y que es objeto y espacio mismo de esa activación. Por su parte Graham, se apoya en una

dilatadísima experiencia en instalaciones que provocan en el espectador diferentes tipos de solapamientos de la imagen, la suya y la de los demás, la del espacio con la suya, la suya con la de su pasado, etc. Lo hace mediante circuitos cerrados de vídeo, salas de espejo o vidrios polarizados, y nos deja solos ante la experiencia, nos retira del juego la imagen final, la fotografía que fija una interpretación de lo que acontece, nos enfrenta a lo que sucede y lo que sucede cambia según la luz, nuestra posición en el espacio, y otras variables que influyen en nuestra percepción momentánea de lo que somos. El espectador se enfrenta con su reflejo, circunscrito en la percepción del objeto, y variable en su intensidad de participación haciéndonos creer en un objeto de percepción activado. La activación del evento perceptivo se traslada por momentos fuera de nosotros, nos enfrentamos a ello, percibimos la percepción.

La fotografía recostituída

En 1977 Mark Klett (1956) proyectó volver a fotografiar espacios del oeste americano de mismo modo y perspectiva que se había hecho un siglo antes. En 1984 se publicó el proyecto en forma de libro con el título "Second View, The Rephotographic Survey Project". Desde entonces muchos otros proyectos han evolucionado desde esa sencilla premisa de volver a fotografiar, desarrollando las implicaciones que ello conlleva. Al refotografiar ponemos en conexión dos miradas, enfatizamos la acción esencial que acompaña la fotografía, es decir: recuperamos la experiencia de fotografiar y, activamos todas las tensiones de semejanza en las fotografías que ponemos en relación. Semejanza en la forma, semejanza en la aproximación y en la interiorización del espacio por parte de los fotógrafos.

Bergson nos explicaba que "toda percepción por la atención supone verdaderamente una *reflexión*, es decir, la proyección exterior de una imagen activamente creada, idéntica o semejante al objeto, y que viene a moldearse sobre sus contornos". Cuando algunos desarrollos de la refotografía incorporan dentro de la captura actual de un espacio una fotografía tomada en el pasado desde la misma perspectiva, están dando cuerpo al evento perceptivo planteado por Bergson. Proyectamos sobre lo que vemos todas aquellas imágenes que llevamos incorporadas y que en el acto de percibir se activan

por semejanza de algún tipo. En el acto, ofrecemos nuestras imágenes a lo que vemos para que se nos explique, y al tiempo, recogemos aquello que vemos desde nuestra perspectiva para que nos explique las imágenes que ya llevamos incorporadas.

En su serie “a spring in New York” (2009), Fred Lebain (1966) interviene en diversos espacios de la ciudad de Nueva York bajo estas mismas premisas. Su intervención es sencilla: como resultado de una primera visita al espacio, toma una fotografía que ampliará en un frágil papel de gran formato. En su siguiente visita, lleva con él la impresión fotográfica y la instala, con medios exiguos y bien visibles en el mismo plano desde el que fue previamente extraída. A diferencia de otras series que enfatizan en sus intervenciones las distancias de topo tipo entre ambos disparos reunidos en el segundo, Lebain plantea una

cierta poética de la estabilidad. Nada cambia entre una y otra captura, no sabemos cuanto tiempo ha pasado pero parecen casi momentos consecutivos. Un primer momento inmovilizado como en un recuerdo intangible del espacio, vaciado de gente y de acción que pudiera perturbar la consistencia de la abstracción con que lo guardamos. Un segundo encuentro que se mantiene en su cotidianidad de postal, sobre el que Lebain parchea toscamente la

imagen del espacio mismo que nosotros proyectamos al mirar. Casi imperceptible por la continuidad visual, las imágenes nos descubren en una doblez del papel, en unos pies tras el espacio vacío, un trípode, unas manos, pequeños elementos de sujeción que nos desafían a poner en cuestión el camuflaje. El espacio desaparece tras nuestra visión del espacio proyectada sobre él. Nuestra percepción se camufla con la realidad en el proceso inconsciente de desaparecer en lo que ve. Percepción es reflexión, el acto receptivo es a la vez una acción de penetrar con nuestras imágenes en aquello que vemos. “[...] Al lado del proceso aferente que lleva la impresión al centro, hay otro inverso, que lleva la imagen a la periferia. Es verdad que aquí se trata de imágenes fotografiadas sobre el objeto mismo, y de recuerdos inmediatamente consecutivos a la percepción, de la cual no son más que el eco. Pero detrás de estas imágenes



Fig.5-27 Mark Klett and Byron Wolfe, (2008). Site of a dangerous leap, now overgrown.

50 Bergson, H. (1900). *Materia y memoria : ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez & Librería de Fernando Fe, p.127



Fig.5-28 Fig.5-28 Fred Lebain (2009). A spring in New York.

idénticas al objeto, hay otras almacenadas en la memoria, y que tienen semejanza con él sencillamente, y otras en fin, que no tienen más que un parentesco más o menos lejano. Todas van al encuentro de la percepción, y nutridas con la sustancia de ésta, adquieren fuerza y vida bastante para exteriorizarse con ella.”⁵⁰

La imagen Biston Betularia

Una de las ideas con las que ha trabajado la industria del entretenimiento es la de la invisibilidad. La ciencia nos ha hecho ver que un ser invisible sería necesariamente ciego, por la lógica obvia de que su cuerpo no interfiere, por tanto no interactúa, con las ondas luminosas. Sin embargo, la naturaleza nos ofrece el espectáculo camaleónico de algunos seres vivos, lo cual nos lleva a pensar en la adaptación al entorno como una posibilidad, aunque sea parcial. De algún modo, sea una estrategia de defensa o una no tan simple territorialización del cuerpo hacia otros cuerpos o espacios, la adaptación del ser vivo al entorno evidencia una fuerte capacidad de recepción e incorporación de los estímulos externos. No nos referimos a una cuestión de traducción de los estímulos sino a una comunicación táctil con ellos, es decir, no hay intermediación, el propio cuerpo es la intermediación.

Un ejemplo evolutivo de extraordinaria rapidez lo tenemos en el “melanismo industrial”, conocido en asociación a la *Biston Betularia*, o mariposa del abedul. Esta mariposa es gris en consonancia con la corteza de los árboles sobre los que descansaba. Cuando, a mediados del siglo XIX, la revolución industrial había teñido de hollín las cortezas de los árboles, comenzó a descubrirse una nueva variedad de la especie que apellidaron carbonaria. En 1898 el 95 por cien de las mariposas de abedul eran ya de la variedad carbonaria.

Nuestro cuerpo ve y es visto, es por tanto interpretable que nuestras capas exteriores sean una manifestación visible de lo que vemos. En algunos casos esa manifestación se integra de forma inconsciente, por ejemplo el lenguaje no verbal, y otras veces los códigos recibidos y expresados pueden ser analizados y por tanto modificados en función a una necesidad concreta. El ejemplo de los cefalópodos es muy ilustrativo si queremos asumir la idea de imagen que es vista en relación a lo que ve. La piel de los cefalópodos contiene unas células llenas de pigmentos



llamados cromatóforos, los cuales “están rodeados de músculos y terminaciones nerviosas. Cuando los músculos se contraen, extienden los cromatóforos, lo cual les permite absorber más luz y da nuevos colores a los animales. Los cefalópodos tienen hasta 16.000 cromatóforos por centímetro cuadrado de piel, que utilizan como una especie de pantalla de vídeo de alta definición”.⁵¹ Los cromatóforos se asocian a la producción de opsinas, la misma familia de proteínas que usamos en nuestra retina para captar la luz. Cuando la luz golpea la piel del cefalópodo, sus células convierten el fotón en señales electroquímicas que transmiten al sistema nervioso. En el caso del pulpo, las terminaciones nerviosas y los músculos que rodean los cromatóforos hacen de su piel un órgano autónomamente sensible y mudable a las condiciones lumínicas del exterior.

La serie “western imports” (2007-2008), producida por el hawaiano Cayetano Ferrer (1981), trabaja sobre el presupuesto del trampantojo lo que es en realidad una puesta en situación de estrategias de invisibilización de residuos urbanos

Fig.5-29 Cayetano Ferrer (2007-2008). Western imports.

51 Zimmer, C. (2015) *El pulpo ve a través de la piel*. Recogido en: http://elpais.com/elpais/2015/05/28/ciencia/1432802332_950078.html (última consulta: 4 septiembre 2015).

comunes. Para el proyecto sitúa sencillas embalajes de cartón aparentemente ya utilizados en esquinas de paso, al lado de muros o puertas. Las cajas mantienen todos sus logotipos y señales de envío, pero parecen transparentes a nuestros ojos. Ferrer las ha recubierto con imágenes del espacio tras ellas, de modo que nos están ocultando aquello que aparentemente muestran. La operación de transparencia con la que las cajas se integran con su entorno y se hacen tan solo parcialmente visibles es relativamente sencilla: recogen la imagen tras ella, la que su volumen nos impediría ver, y la trasladan hacia el frente, cubriéndose con ellas. Empecemos ya a considerar algunas imágenes como imágenes-camaleón. La imagen arranca capas superficiales del cuerpo de la realidad y se las coloca como cuerpo aparente. La imagen camaleón desaparece, se hace pseudo-transparente, para expresar lo que de otro modo su propia corporalidad ocultaría tras ella.

Por otro lado la aparente sencillez con la que un volumen tridimensional se vuelve transparente ante un espacio formalmente divergente es relativamente compleja. Basta desplazarse de la perspectiva de visión para descubrir que cada plano de la imagen, en el que había continuidad aparente con el contexto, incorpora en realidad una anamorfosis perfectamente calculada.

Encarnación de la memoria

Los proyectos “response” de la artista californiana Laura Plageman (1976) enfrentan un sutil periplo de idas y venidas, desde el paisaje a la percepción, desde la percepción a su objeto, desde el objeto a la percepción. Plageman nos enfrenta al proceso de intercambio entre nuestro cuerpo y el paisaje; nos aleja de la concepción de fotografía como captura de una porción de lo que vemos; nos invita a pensar la imagen como una conjunción de objeto y representación. El proceso incluye varias acciones que se superponen hasta llegar a la imagen final. En primer lugar, fotografía el paisaje con una cámara de gran formato, lo cual implica tiempo de reflexión en la toma, atención al detalle y control de las perspectivas. En segundo lugar, imprime las fotografías seleccionadas y, dejándose llevar por la materialidad de la copia y relación con la luz, incide materialmente en ella. A veces las intervenciones son intensas, retirando con cierta agresividad partes de la imagen, pero la

mayoría de ellas son intervenciones sutiles, el desplazamiento justo para añadir percepción de volumen a la imagen de montaña. En tercer lugar, vuelve a fotografiar la fotografía, ahora que se ha convertido en objeto y que ha trascendido la aislada percepción visual. En el resultado final, sus ampliaciones nos incitan a asomarnos al paisaje e intervenir en él con algo más que nuestros ojos.

Las “responses” vienen como una respuesta o más bien como una reacción ante la fotografía de un espacio en el que se ha sentido algo. Preguntada sobre su primera intervención, Pageman contesta que, “la primera «response» ocurrió en mi estudio, nacida en algún sitio entre la curiosidad y la frustración. Estaba mirando una ampliación en la pared que, por alguna razón, sentí como un pequeño fracaso. Quería comprender la desconexión que sentía entre el espacio fotografiado y la fotografía misma. Así que descolgué la fotografía de la pared y empecé a esculpirla como una naturaleza muerta explorando sus cualidades dimensionales y alterando elementos de la fotografía delante de la cámara. Estaba excitada por la transformación de la copia en algo que sentía mucho más cercano a mí y, a la vez, que retenía la esencia de la escena original.”⁵²

Ambas fotografías son indicios de un contacto real. La fotografía del paisaje ha estado en contacto con el paisaje, ha emanado de él. La fotografía del objeto está en contacto con el objeto manipulado. Ambas fotografías refieren cosas que existen ciertamente ante ellas. Sin embargo, es en la distancia, en el salto que se produce entre la primera y la segunda fotografía, que Pageman se libera de la carga del index y comienza a relacionarse con la imagen como con una parte de su memoria encarnada. En la acción sobre ella, la capa imaginal recobra su sentido de carnalidad original.

El tacto añade sentido y tiempo a la imagen. Cuando vemos se produce una vertiginosidad que hace parecer instantáneo nuestro traslado hacia lo que vemos. Al añadir el la manipulación del plano fotográfico y darle volumetría asociada a la naturaleza que representa, provoca un encuentro de sentidos, y, aunque sea de modo sinestésico, nos hace detenernos, hacer consciente el viaje hacia las cosas y sentirlo como el intercambio kinésico original.

52 LLC, T. M. N. & Plageman, L. (2012) *Paper Mountains*. Recogido en: <http://www.themorningnews.org/gallery/paper-mountains> (última visita: 4 septiembre 2015).



Fig.5-30 Laura Plageman (2011). *Response to Print of Trees and Fog, California, 2011.*

La comprensión de lo real sigue la literalidad del verbo, es decir, constituye una verdadera comprensión, condensación en capas imaginales, de espacios o momentos dilatados. De qué modo integramos la continuidad de los acontecimientos, o cómo estratificamos lo acontecido y acumulamos capas de aparente continuidad, podrían ser preguntas pertinentes en este momento del trabajo. Es evidente que hay una distancia entre el espacio en el que percibimos y el espacio perceptor que nosotros somos, o que la cámara es en nuestra representación. Según Bergson, percibir consiste en “condensar períodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y resumir de este modo una historia muy larga.” Y concluye siguiendo esta lógica que “percibir, significa inmovilizar”.⁵³

Esta inmovilización es precisamente el caballo de batalla del presente trabajo. Nosotros sostenemos que esa inmovilización no debe ser una fijación, pues se incorpora al organismo en un equilibrio de tensiones que puede desplegarse posteriormente en el encuentro con nuevos acontecimientos. Ese encuentro que

53 Bergson, H. (1900). *Materia y memoria : ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez & Librería de Fernando Fe, p.278



Fig.5-31 Laura Plageman (2011). *Response to Print of Trees and Fog, California, 2011.*

supone la percepción, funciona de tal manera que hace confluir los dos fenómenos complementarios, es decir: para comprimir la realidad en capas significantes que podamos incorporar, necesitamos desplegar nuestro organismo hacia lo percibido; y al desplegarlo, desplegamos con él parte de las imágenes que lo constituyen.

Esta conjunción de plegado y desplegado, la respiración, el latido de las imágenes, es lo que nosotros hemos llamado epifanía. La epifanía es un aparecer y un integrarse de las imágenes todas implicadas en el fenómeno. En el aparecer, sea lo que sea que se aparece, el tiempo y el espacio se detienen de forma activa, la más distante a lo que es una fijación. Hablamos de una atemporalidad, de un estado de régimen permanente que se condensa seminalmente en la imagen final.

Aún sosteniendo que la imagen sea una fijación, lo cual puede ser cierto en la lógica que observa aisladamente el objeto plano que la conlleva, algunos textos canónicos mantienen que la imagen funciona a modo de condensación y, que en

ciertas circunstancias, puede desencadenar un despliegue de reminiscencias. Conscientes de esta singularidad de las imágenes, muchos autores investigan la posibilidad de mantener activado el dispositivo imaginal, es decir, de otorgar a las imágenes un papel activo en su despliegue.

Alguna de estas estrategias pasan por condensar el máximo de acción intangible en el plano compositivo. Son reconocibles en el extraño equilibrio con el que los signos de la imagen mantienen, parece que el mínimo peso de una mirada desencadenará la aparición de la fuerza que los ha provocado y que, en consecuencia, una serie de nuevos o viejos acontecimientos comenzarán a tener lugar allí. Dos imágenes de Gabriel Orozco (1962) representan esta confluencia de acción en equilibrio inestable: lo recién ocurrido que aún resuena: la tensión invisible con que los signos entran en sintonía.

La primera imagen, “extensión of reflection” (1992), nos muestra una calle en plano cenital. En cada extremo del plano horizontal vemos un charco lleno de agua; y en el centro de

Fig.5-32 Gabriel Orozco (1992)
Extension of Reflection...



Fig.5-33 Gabriel Orozco (1991).
Breath on piano.

la imagen, uniendo ambos charcos, el perímetro de un círculo dibujado insistentemente con su propia agua. Esta imagen es símbolo puro de capilaridad y transferencia; el signo está recién significado, está aún sucediendo y, al mismo tiempo, para ver la imagen me transporto a una infancia quizás lejana. Un niño en su bicicleta, dando vueltas sobre sí mismo hasta marearse, pura inminencia del juego y transcendencia de derviche. La segunda imagen, “aliento sobre piano” (1993), explica en parte a la primera. A nuestra vista se trata de un piano cerrado sobre cuya tapa alguien ha condensado muy recientemente su aliento. En mi percepción de la imagen no veo ni piano ni aliento. Miento, sí los veo, pero simbolizando exactamente aquello que me niegan, un piano abierto y una voz vibrante. En el silencio del instrumento suena su música. Del mismo modo, en el silencio de lo visible suena lo invisible.

Negación y reminiscencia

Llorenç Raich Muñoz (1959) nos habla en su libro “Poética fotográfica” sobre esta negación de la imagen a utilizar los recursos lingüísticos a su alcance para expresar aquello que es visible. Raich Muñoz compara esta negación del lenguaje visual con las aproximaciones apofáticas a lo divino. Traducimos estas aproximaciones a la práctica de la imaginería y sostenemos aquí la imposibilidad llegar a lo invisible a través de la exaltación de recursos de lo visible. Es decir, la negación de lo visible, y de sus recursos de exaltación, llevan a la imagen a un cierto estado de transparencia hacia lo invisible. En palabras

de Raich Muñoz: “si en la mística las negaciones sucesivas definen un proceso de unión con la divinidad, en el arte, la búsqueda de un lenguaje, de una estética que se unifique en un estilo tiene, a través de las negaciones progresivas, una de sus posibilidades de encuentro”⁵⁴. Al negar lo visible, ofrecemos toda la potencialidad del vacío para la manifestación de las tensiones invisibles que animan, también, todo lo visible. Por eso, en el piano cerrado de Orozco sentimos más la necesidad de la música que en cualquier otra exuberante fotografía de concierto. Como muy bien expresa María Zambrano: “Profundo es aquel espacio creado por la acción de algo no hecho para estar en el espacio y que lo crea para que alguien que vive en el espacio y anda por él, pueda entrar en su contacto”⁵⁵.

Fig.5-34 Nobuhiro Nakanishi (2010). Tokyo Sunrise.



Esta profundidad de la imagen se hace evidente en todo aquello que la aleja de ser una fijación y la acerca al acontecimiento. Lo que una imagen tiene de evento sostiene el sentido de todo lo que tiene de imagen.

En varias series de trabajo del artista japonés Nobuhiro Nakanishi (1976) se presentan imágenes estratificadas en sucesivas capas transparentes. En “Tokio Sunrise” (2010) una vista del atardecer sobre Tokio es fotografiada y ampliada treinta veces consecutivas; cada una de las ampliaciones, de un metro por un metro, se suspenden desde el techo manteniendo una pequeña distancia respecto a la siguiente. El resultado se convierte en un volumen de siete metros de profundidad, un

54 Raich Muñoz, L. (2014). *Poética fotográfica*. Madrid: Casimiro, p.157

55 (Ibíd., p.161) Originalmente en: Zambrano, M. (2008) *Hacia un saber del alma. La metáfora del corazón*. Madrid. Alianza Editorial, p.68

ente transfotográfico en que se superponen y se integran treinta momentos del mismo acontecimiento. Así consigue Nakanishi que la fugacidad y la nostalgia que nos lleva a fotografiar una puesta de sol sea desplegada en una sucesión de momentos consecutivos. Los elementos fijos bailan a través de las superficies transparentes y la luz flota a través de las imágenes sucesivas como efecto de la temporalidad de las tomas.

Pero, el núcleo del fenómeno expresado por Nakanishi está precisamente en la tensión producida entre continuidad y discontinuidad, entre la materialidad y la espacialidad con que las imágenes reverberan entre ellas, su persistencia y la fugacidad que representan. La volumetría de la pieza nos



Fig.5-35 Nobuhiro Nakanishi (2010). Tokyo Sunrise.

incita a vivenciar la imagen, recorrerla, con nuestro cuerpo; salvando así la abstracción de sentido que supone pensar en un mundo exclusivamente visual; y llevándonos a una percepción perfeccionada que incluye las dimensiones temporal y cinética. Activa globalmente nuestras sensaciones, y con ello explotan las reminiscencias. “En las sensaciones hay algo que, aunque fuertemente inscrito en el tiempo, escapa al tiempo. Su generación y su olvido en el flujo del tiempo no excluye, a veces su extremísima singularidad, a saber: que son susceptibles de aparecer, y hacerlo inopinadamente, en la reminiscencia.”⁵⁶ Además, al desplegar las imágenes en el espacio las envuelve en cierto modo de vacío y nos estimula a sentir también lo intangible e invisible que las atraviesa.

56 Richir, M. (2015). *El cuerpo* (seguido de ‘La verdad de la apariencia’). Madrid: Brumaria, p.13

Sotto Luce

“Según la teoría de Balzac, todos los cuerpos físicos se componen íntegramente de capas de imágenes fantasmales, en un infinito número de pieles foliformes colocadas unas sobre otras. Dado que Balzac creía que el hombre era incapaz de hacer nada material a partir de una aparición, a partir de algo impalpable –es decir, crear algo a partir de nada–, llegó a la conclusión de que, cada vez que, cada vez que alguien le hacía una foto, una de las capas espectrales era arrancada del cuerpo y transferida a la fotografía. Varias exposiciones repetidas conllevaban la inevitable pérdida de las subsiguientes capas fantasmales, es decir, de la propia esencia de la vida.”⁵⁷

Esta referencia de Nadar sobre el modo en que Balzac sentía que funcionaban las imágenes desencadenó en nosotros⁵⁸ una serie de preguntas prácticas sobre el proceso fotográfico. El sentimiento de la imagen como una capa foliforme, lo que en este estudio hemos denominado membrana, y de los cuerpos físicos como una acumulación de capas de imagen, resultaba un puente fabuloso entre una experiencia mágica del mundo y una aproximación fenomenológica del proceso imaginal.

La perspectiva mágica se ha naturalizado en el contexto histórico de la práctica fotográfica, adjudicado al acto de fotografiar cierta transferencia de sentido que, al aceptarse, implica bidireccionalidad. Esta doble dirección, asentada en el tiempo y en el espacio de la magia, convierte a las imágenes en

57 Nadar (1900) *My life as a Photographer*. Recogido en: Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.207

umbrales que nos permiten atravesar indistintamente a ambos costados de su realidad foliforme. Por su parte, las perspectivas fenomenológicas, asentadas en la internalidad del fenómeno, no pueden eludir una reciprocidad entre lo fotografiado y aquello que fotografía; resultando el evento perceptivo en un umbral de intercorporeidad.

Así, fundamentados en una cierta intercorporeidad del evento fotográfico, abordamos el proyecto Sotto Luce (2012). Partiendo de la escultura de Apolo que conserva el MNAT (Museu Nacional Arqueològic de Catalunya, núm. cat. 470), forzamos grupos de acciones que transitan los límites de lo fotográfico, en las distintas densidades que se extienden desde el mármol en que la estatua fue esculpida, hasta la sutileza del rayo de luz que Apolo representa, y que era para nosotros germen de lo fotográfico.

En primer lugar, una serie de imágenes recogidas sobre el propio rostro de Apolo, en paralelo a otras figuras de retrato conservadas en el MNAT, utilizando *in situ* una cámara oscura autoconstruida que nos permite producir negativos en papel de 40x40 cm.

En segundo lugar, nos planteamos cómo la luz puede incidir según las diferentes materializaciones de la misma cabeza del dios. Partiendo de la generación de réplicas cuya característica principal es la materia y su opacidad o transparencia, exploramos la consistencia de lo matérico en su relación con la luz.

Posteriormente, la indagación de la acción directa de la materia atravesada por la luz sobre el material sensible nos ha llevado a producir imágenes de laboratorio sin cámara (*cameraless photography*), en las cuales la imagen es fruto del contacto directo de la materia rígida de la estatua con la materia sensible del papel fotográfico.

El resultado de estas experimentaciones ha dado lugar a una doble generación: un conjunto de objetos que explican parte del proceso de investigación formal, y las imágenes resultantes de este proceso. Estos objetos-máscaras son pieles, capas de materia, que han hecho su particular muda hasta descubrir el Apolo desnudo que conservan en su interior. Mientras que las fotografías resultantes, son la fijación sobre papel de estas

58 El “nosotros” aquí somos Jorge Egea y Ramón Casanova. Juntos hemos desarrollado proyectos de creación desde nuestro ingreso como profesores de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en 2003. Provenientes de dos prácticas artísticas tradicionalmente separadas en el contexto académico, la fotografía, invariablemente unida a la luz, el modelado, pura materialidad, buscamos puntos de confluencia en asignaturas compartidas. Después de dos años, en 2005, nos propusimos vehicular a través de proyectos de autoría abierta grupos de trabajo que se preguntaran sobre las relaciones entre la luz y la materia. Estas relaciones se hacen evidentes en la práctica artística, vinculados a los binomios visible-invisible, energía-materia, creación-materialización, etc. Nosotros aglutinamos estas relaciones en torno de una pregunta madre que llamamos in-corpore. In-corpore es a la vez el cómo las pulsiones creativas toman cuerpo en las obras de arte, y el cómo las obras de arte, sus procesos y sus imágenes, revierten en nosotros y se incorporan a nuestra percepción de identidad.

Fig.5-36

Serie *Semblantes*
 Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
 Papel Baryta, 40x40 cm.
 A partir de cámara obscura 9 x 12 cm.

pieles, filtradas por la luz que atraviesa la oscuridad de la cámara o del laboratorio.

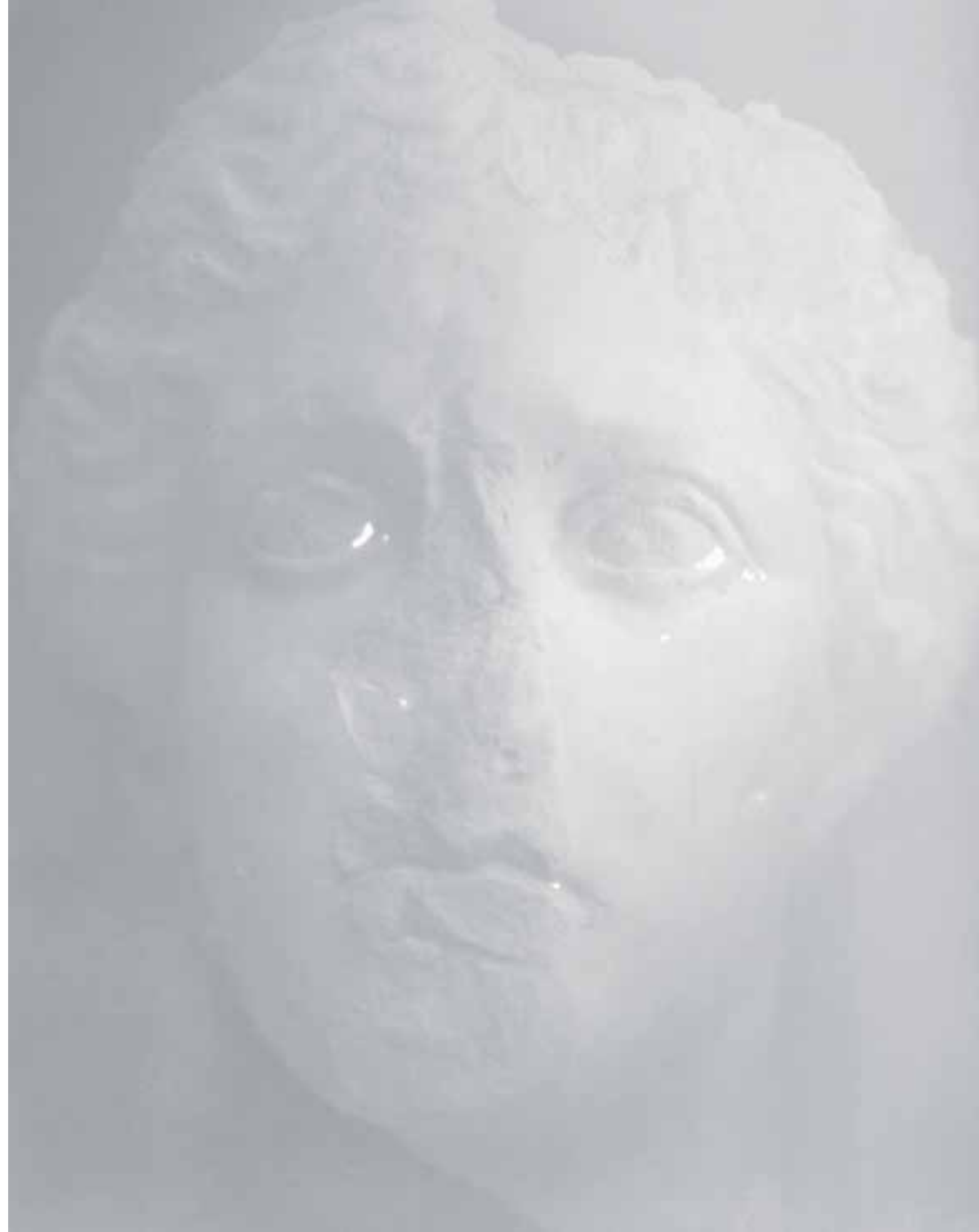
Por otro lado hemos querido recuperar el aspecto tridimensional, e incluso táctil, de la visión y de los procesos de aparición de la imagen. Para ello hemos creado dos tipologías de instalación, que remiten a dos niveles de lectura diferente.

Uno de ellos religa la imagen a la materialización escultórica, y a la propia forma de la cabeza del Apolo del MNAT. Consiste en la elaboración de unas esculturas-cámara en cuya forma exterior interpretan el rostro del dios. Realizadas en barro de diferentes calidades y utilizando el esmalte cerámico para configurar su apariencia final, este híbrido entre escultura y cámara obscura proyecta en su interior imágenes a tiempo real de la escultura original en mármol.

Como contrapunto, una instalación con 57 cajas metálicas cilíndricas de 34 cm. de diámetro, como cámara obscura múltiple, a través de las cuales se proyecta repetidamente la imagen de Antínoo (num. Cat 45406) – el otro Apolo –, a la vez que impide la visión directa del mismo, por lo que el espectador, se encuentra ante la idea de la mediación de la cámara, que no es sino la mediación de nuestra propia visión.

Recogemos parte del texto que Chistopher Bucklow escribió para el catálogo de la exposición realizada en el propio MNAT: “[...] Estas máscaras evocan las personas de nuestros yos exteriores que se reflejan sobre su naturaleza. Esto es un auténtico progreso para el espíritu, dado que estas máscaras de luz raramente aparecen, casi nunca se reconocen como una oscuridad falsificada. En sus retratos, las láminas de piel impresa como un molde a partir de las esculturas antiguas aparecen, a veces, como si fueran campos, como si el envoltorio entorno a las fronteras del yo hubiera quedado erosionado, abierto de par en par, una metáfora del Uno que se convierte en muchos y diversos, el deseo de la partícula hacia la onda. Los rostros de estos retratos del pasado, como unos dobles para el “ahora” de los artistas, se nos muestran estoicos, filosóficos, con ademán de estar recordando, escudriñando en la distancia desenfocada de un mundo interior. Nos hacen tener presente que, como explican los astrofísicos, el interior de un agujero negro está lleno de luz.”⁵⁹

59 *Sotto luce: Apol·lo, llum i imatge* (pp. 9–13). Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona



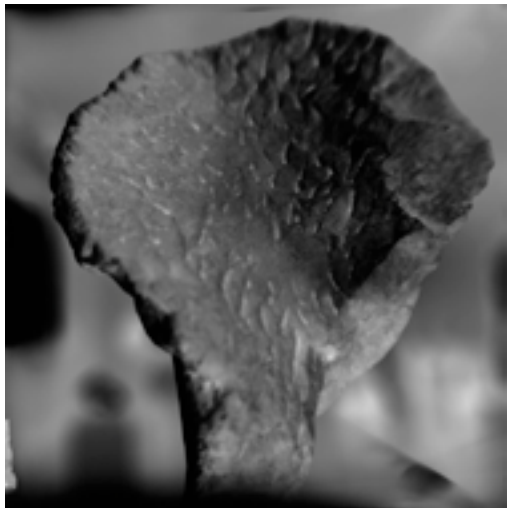


Fig.5-37 - Fig.5-40
Serie *Apolo* (MNAT 470)
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta 40x40 cm.
A partir de cámara obscura 40x40 cm.
(Procedente del Forum de la Colonia
de Tarraco. Mármol blanco, 37 cm.
de altura. 25-50 dC. Museu Nacional
Arqueològic de Tarragona)

Se trata de una primera aproximación a la cabeza de Apolo del MNAT a partir de la cual se desarrolla el resto del proyecto. Se aborda con carácter casi topográfico, tomando cuatro imágenes correspondientes a las cuatro orientaciones del volumen, con la perspectiva en las fotografías de catalogación realizadas a los objetos de museo. Sin embargo, se añaden dos perspectivas que anuncian el despliegue posterior de las identidades ocultas en el rostro de Apolo.

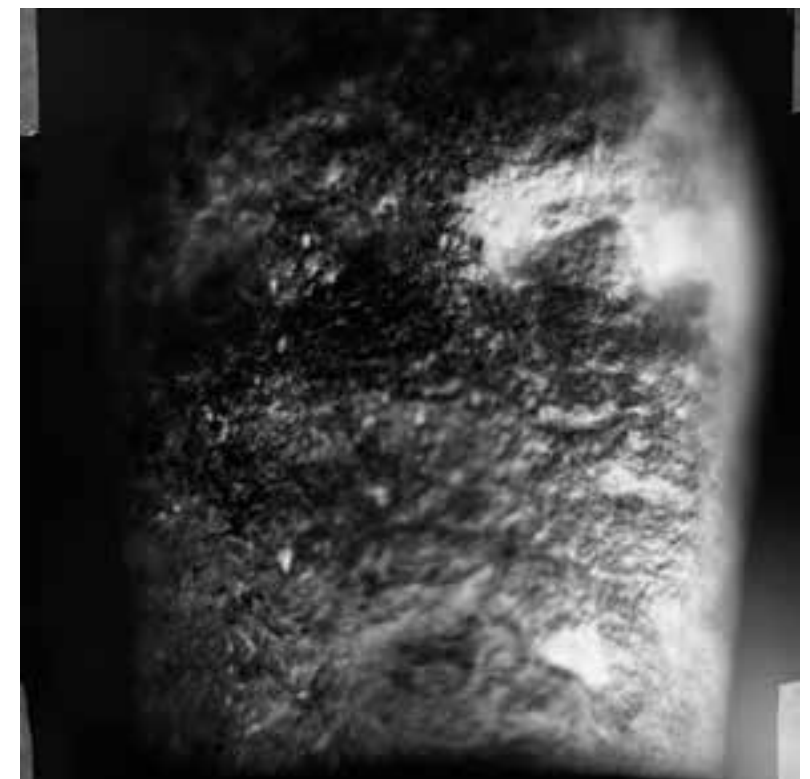
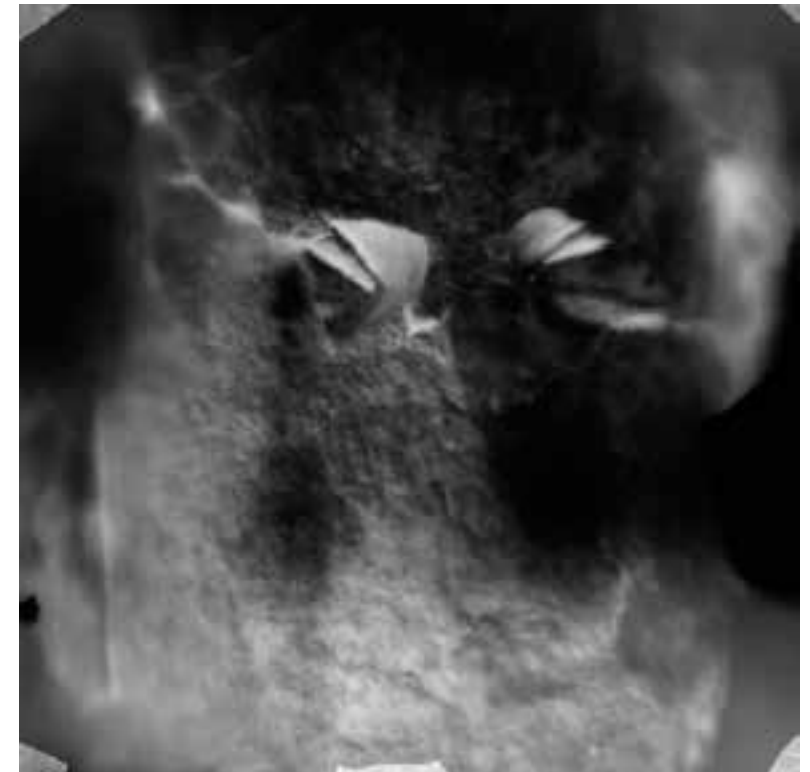
En primer lugar, se fotografía con una cámara autoconstruida, que funciona con lentes básicas, y que produce negativos de 40cm. Las imágenes muestran una marcada materialidad, derivada de la densidad de la imagen, su tamaño y cantidad de información, y, sobretudo, por ciertas sutiles aberraciones producidas por la lente. Todo ello le confiere a la serie un carácter claramente distanciado de los códigos habituales de neutralidad aparente usados en la catalogación.

En segundo lugar, alguna de las imágenes se mantiene en negativo, es decir, se mantienen invertidos los valores de luminosidad y, consecuentemente, modifica nuestra percepción de densidad, peso, y gravedad del objeto. El objetivo era revertir desde un primer momento el binomio sombra-luz. Normalmente se asocia la sombra a la densidad de la materia, y por tanto, a las características substanciales del sujeto de lo que se deriva su identidad. Lo luminoso se asocia a lo esencial, y en un primer momento es simplemente la luz que nos permite ver la figura. Nosotros sentíamos lo luminoso anclado profundamente en la materia de la figura, y pretendíamos recuperarlo hasta el símbolo luminoso del dios que representa.



**Fig.5-41 - Fig.5-43**

Serie *Rostros*
 Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
 Papel Baryta 40x40 cm.
 A partir de cámara oscura 40x40 cm.

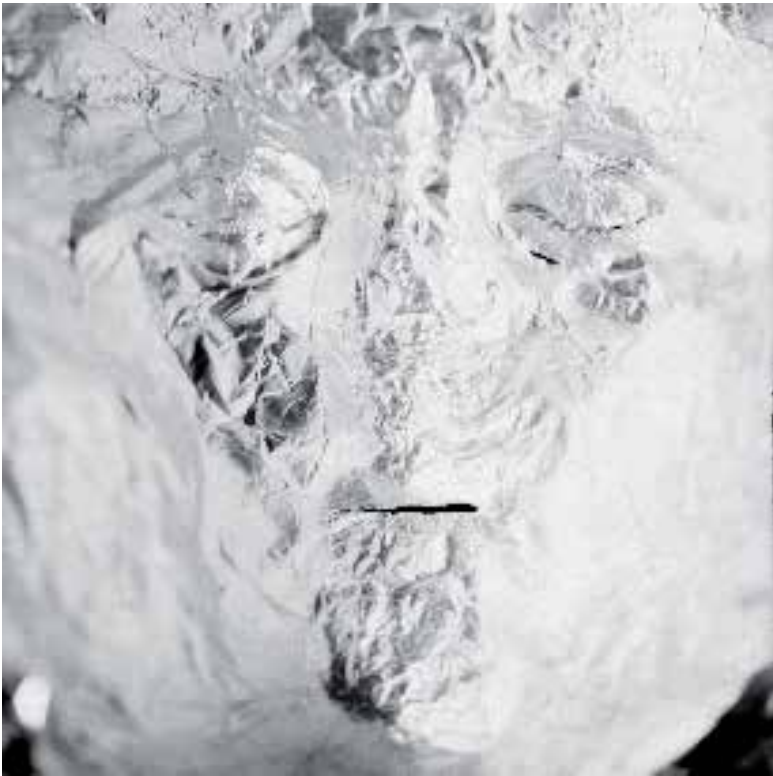


En un intento de humanizar al dios y a su icono pétreo aproximamos la cámara a su rostro. Paralelamente, o en consecuencia por lo que sentimos al hacerlo, buscamos en el museo otros rostros que habían ido perdiendo rasgos y, por tanto, identidad aparente. Las ausencias de identidad venían dadas por golpes que cercenaron partes expresivas del rostro, o bien, por especie de erosión aceleradísima que parecía haber ido extrayendo la expresión capa a capa.

El resultado en nosotros fue chocante por la sensación de intentar dialogar con rostros que habían perdido los rasgos de recepción y emisión de estímulos. Sin embargo, supuso una liberación para posteriores operaciones; el sentido de los personajes había dejado de acudarse en elementos aparentes de la figura y pasaba a conservarse en las cuestiones materiales de peso, opacidad, transfiguración y luz.



Fig.5-44 - Fig.5-46
Serie *Semblantes*
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta, 40x40 cm.
A partir de cámara oscura 9 x 12 cm.



En la serie *Semblantes* comenzamos a explorar la materialidad de la figura. Intentamos abordar su carácter no a través de lo que nos mostraba, sino a través de aquello que su corporalidad atesoraba y cómo podía llegar a manifestarse. Hicimos un molde de la cabeza original a partir del cual pudimos hacer un tiraje de análisis. El dios se multiplicaba así en varias reproducciones de sí mismo, perdiendo el aura de originalidad y ganando en contrapartida la libertad de expresarse reiteradamente a través de su forma trascendida.

Las primeras copias se utilizaron para explorar una doble operación de acumulación y despliegue de capas imaginales. Sobre una reproducción base del dios realizada en yeso, comenzamos a añadirle pieles de materiales ligeros y finos, hojas de papel o metal, que se iban amoldando sobre el rostro sin hacerle perder su identidad. La operación lógica derivada fue el despliegue de capas de identidad.

Algunas eran pieles previamente añadidas que, ahora arrancadas del rostro con el que se habían configurado, conservaban parte de su identidad. Las pieles externalizadas mantenían al menos una memoria formal; nosotros consideramos que también una memoria experiencial. Estaban cargadas, imantadas hacia lo que fueron en conjunción. La entidad se había multiplicado y extendido, ahora ya no pertenecía a un objeto más que a otro; parecía que ni siquiera a la pieza original que permanecía en el museo.

Asimismo, intentamos seguir desplegando cuando ya habíamos llegado a las propias reproducciones de yeso sobre las que acumulamos previamente. Para ello, fuimos puliendo y rasgando la superficie del yeso hasta que pareció desmaterializarse y asomó tras la materia un carácter luminoso. Tras la materia mnemotécnica emergía la luz del dios solar.



Fig.5-47
Serie Apolo Lunar
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta, 40x40 cm.
A partir de cámara oscura 9x12 cm.

Fig.5-48
Serie Apologramas
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta, 40x40 cm
Fotografía sin cámara obtenida en el laboratorio.



La desmaterialización de la figura nos llevó a plantearnos otras materialidades que pudieran mantener la estructura formal de la figura y permitieran a su vez su transmutación en un ente luminoso. Ello nos llevó a experimentar con materiales transparentes. Realizamos copias en resina transparente que acertaban a suspenderse en una especie de identidad múltiple, que se mostraba al girar en torno a ella y asumir los diferentes enlaces efímeros entre los diferentes perfiles de la misma pieza.

El siguiente paso fue asumir un doble reto. Uno, a la transparencia sumaremos inconsistencia, intentemos que llegue a ser un fluido más que una forma estática. Así que hicimos copias en gelatina alimentaria con mezclas de diferentes densidades que a su vez nos llevaron al segundo reto: registrémoslas sin la intermediación de una cámara, pongamos en contacto directo el fluido de identidad y el material fotosensible, y, una vez en contacto, apliquémosle una luz. De este modo obtuvimos unos rostros totalmen-

te desrealizados. Las imágenes por contacto ya estaban en la antítesis de la catalogación; de registro, de index, habíamos pasado a una imagen plana que emanaba sin la intermediación de la figura original; ya era prescindible, no la necesitábamos para vivenciar el evento líquido.

Como complemento de lo líquido nos propusimos iluminar la figura transparente. Apolo, un agua que arde, un magma solar. Dios del sol, la luz, Apolo Solar.

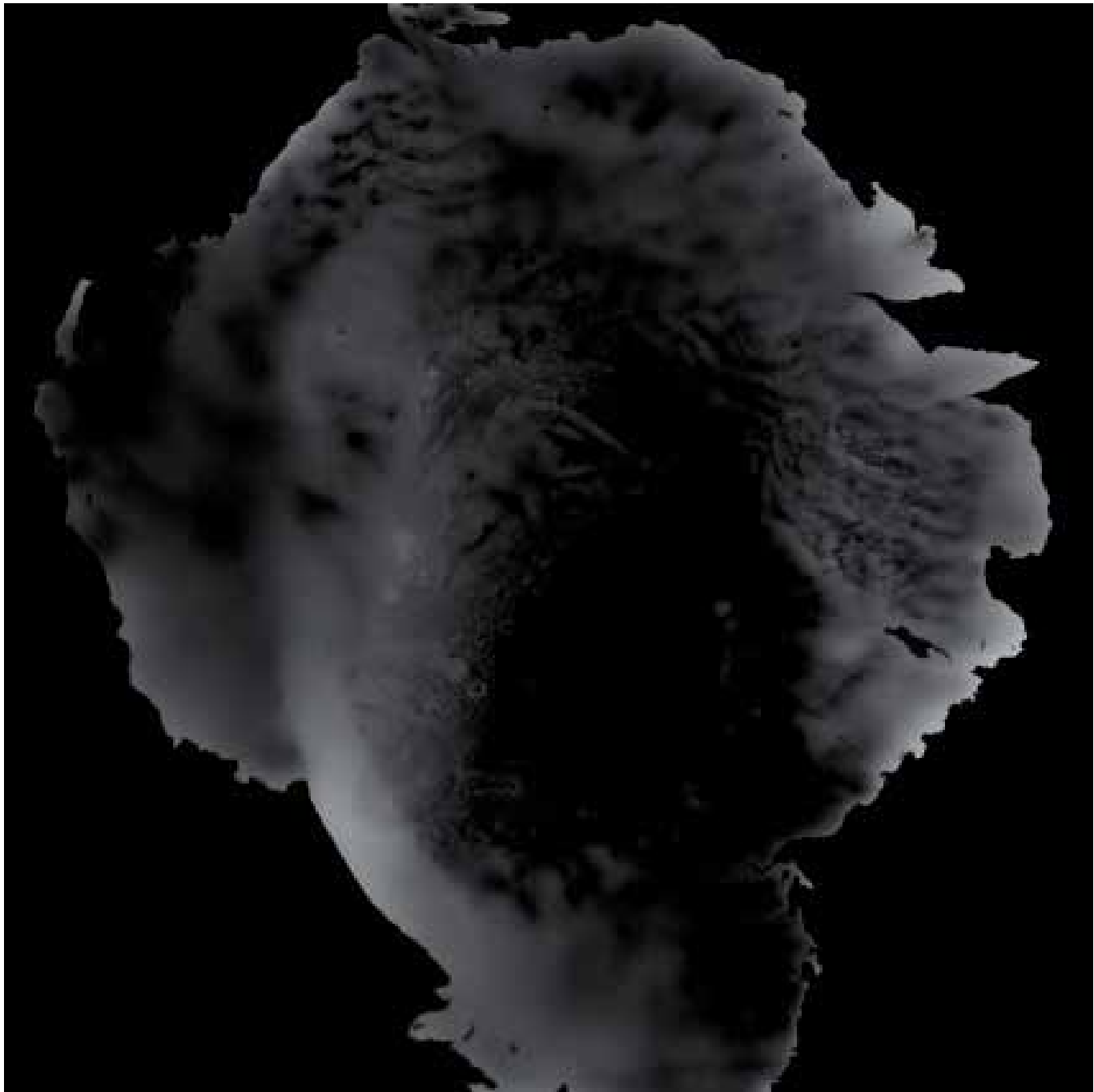


Fig.5-49
Serie Apologramas
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta, 40x40 cm
Fotografía sin cámara obtenida en el laboratorio.



Fig.5-50
Serie Apolo Solar
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Papel Baryta, 40x40 cm.

Fig.5-51 - Fig.5-52
Apolo-Baco
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Instalación de una cámara escultura
A partir de la estatua de una divinidad masculina, posible Apolo o Baco. (MNAT TGG-14-04-2-1).
(Procedente de la zona residencial de Tarraco. Mármol blanco, 65,5 x 23 cm.
Siglo II dC. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona).



El magma nos llevó a la luz materializada, y ella a la pregunta sobre la densidad mínima que había de tener la figura para aparecerse ante nosotros con entidad propia. Podía una imagen mostrarse como por ella misma, alejarse lo suficiente de la figura original como para no ser ella, mantenerse unida a ella lo suficiente como para no negarla; ser en sí misma multiplicando las opciones de ser de lo que literalmente re-presenta.

Nuestra búsqueda con las cámaras, y aquello que encontramos, queda muy finamente descrito en dos fragmentos del texto de Christopher Bucklow, a saber:

“La invención de la fotografía formó parte de un gran cambio en la confianza dispo-

de orientación ideal de la conducta humana. En el arte, en la época en que apareció la fotografía, la imagen pintada o dibujada, por ejemplo, se veía como un producto, –bastante condicionado– de la conciencia y la racionalidad, y se buscaba la manera de evitar estos efectos. La fotografía, en la medida en que permitía que el “pincel de la naturaleza” construyera la imagen, en vez de la mano, guiada por la mente consciente, se tiene que ver como una parte de este gran cambio de concepción. En el momento que nació la fotografía, aparecieron toda una serie de fenómenos irracionalistas que también forman parte de este cambio. El culto al borrador espontáneo, en el que se suponía que la mano trasladaba rápidamente al papel las impresiones reci-

das por el ojo, esquivando, idealmente, el control racional, está claramente relacionado con la fotografía. Como también lo están el culto de los románticos hacia los locos, los drogadictos, los primitivos y los niños, en la medida que valoraban positivamente estos tipos de experiencia humana o de ser humano, por la ausencia de racionalidad o de conciencia.

Algunas obras de esta exposición participan de procesos o metáforas parecidas sobre la existencia, dado que utilizan métodos de reproducción directa a partir de un molde, más que la escultura. En este sentido, hacen pensar, a través de la metáfora del contacto directo con un objeto externo, en un contacto con una esencia interior estable, una



Fig.5-53 - Fig.5-54
Anti-Noos
Ramón Casanova & Jorge Egea, 2012
Instalación de 56 cámaras obscuras cilíndricas
A partir de la estatua de Antínoos (MNAT 45406).
(Procedente de la Villa romana de Els Munts. Mármol blanco, 98 x 30 x 18 cm.
Mediados siglo II dC. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona)



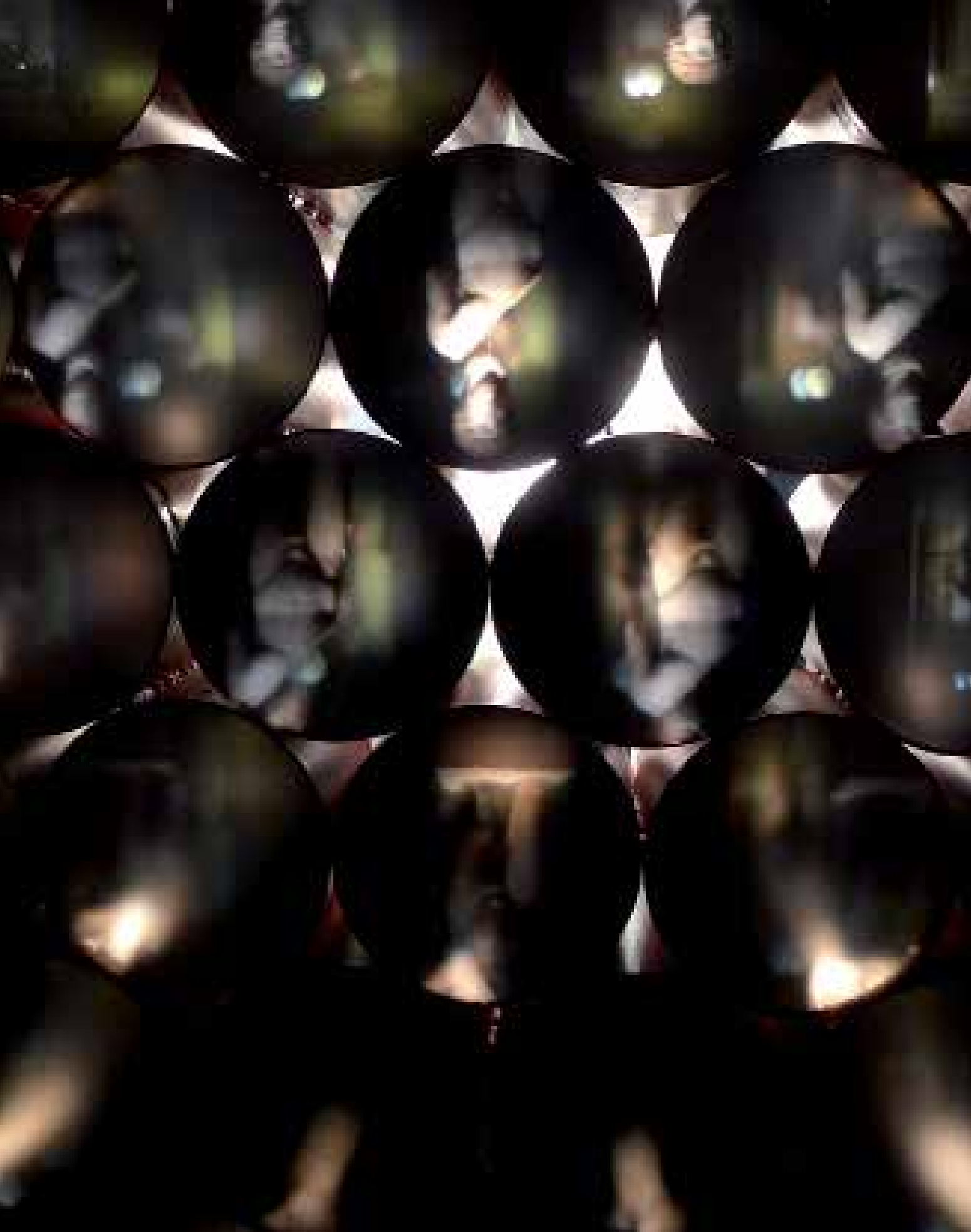
esencia interior que no se aclara con el flujo permanente de vicisitudes de la naturaleza humana moderna y su carácter «construido». Hay una debilidad por el contacto directo, de persona a persona, de corazón a corazón; un deseo, me aventuraría a plantear, de tocar la luz con la oscuridad.”

[...] “Pero volvamos a los dioses. Si Apolo es la luz, Antínoo es la oscuridad. Si la lente admite que la luz entre dentro de una «pequeña cámara» —la cámara—, entonces dentro de esta habitación reina la oscuridad. El niño, Antínoo, anti noos, «contrario al intelecto», fue convertido en dios por el emperador Adriano, después de verlo morir en el Nilo, el año 130 de nuestra era. Es lo

que tiene que ser, la historia de Antínoo se completa con su afinidad por el elemento líquido —su elemento— y acaba subsumido en este elemento. Si Apolo es todo formas claras, definidas, conocidas y configuradas por la luz, Antínoo es la oscuridad: dionisiaco, de confines borrosos, fluido. Lo que tenemos aquí es el equivalente, en el mundo clásico, de la dualidad partícula-onda que compone el misterio más profundo del Ser que ha revelado la física moderna. La entidad partícula-onda es una unión de lo definido con lo indefinido. Son dos entidades que se mezclan y son incapaces de separarse. Lo apolíneo y lo dionisiaco son dos caras gemelas, aspectos dobles de un mismo ser, de la misma manera que los aspectos conscientes e inconscientes

de la psique humana son en realidad una Unidad. Quizás, vuelvo a decirlo, es ésta la función de las artes en la cultura occidental actual. En Occidente ha predominado la función apolínea, consciente. El arte es el medio de comunicación de la luz con la oscuridad, con Antínoo, el inconsciente.”⁶⁰

60 Bucklow, C. (2012). Dins un forat negre hi ha llum. In I. Ariño, R. Casanova, J. Egea, & X. Mulet, *Sotto luce: Apol·lo, llum i imatge* (pp. 9–13). Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona. [Traducción castellana, pp.136–137]



Estenope

Fig.6-01 Walter Ebenhofer (2007-2008). *PL_Pasym, Dia04 Ausschnitt*. Obtenido a partir de diapositiva Kodak EPN 8x10".
Copia digital sobre Dibond, 100 x 80 cm.

*“Las imágenes pasadas, reproducidas tales como son, con todos sus pormenores y hasta con su coloración afectiva, son las imágenes del delirio o del ensueño; lo que nosotros llamamos obrar es precisamente obtener que esa memoria se contraiga, o más bien se afile cada vez más, hasta no presentar más que el corte de su hoja a la experiencia en que penetrará”*¹

Umbral de lo visible

Siempre hay un primer momento, un acto inaugural que revierte la norma y atraviesa el límite establecido de lo ya conocido. En la visión, la revelación de lo inaugural, se da mediante la rebelión del vidente a lo visible. Cualquier mirada es en sí misma una agitación de lo visible, un cuestionamiento de lo ya visto, una reinención de la certidumbre de lo mirado y del propio ejercicio de mirar.

Cuando la membrana de lo visible se ha objetualizado, cuando ya no es posible la suavidad orgánica de lo carnal y todo lo epidérmico se ha endurecido a nuestro alrededor; entonces, nuestros horizontes de ser se han convertido en muros en trampantojo, o bien en espejos a nuestra exánime apariencia de ser. Ahí nos restan tan solo dos ademanes en reposición. Sucumbir a la inercia de los objetos y refugiarse entre aglomeraciones de estampas petrificadas, inactivas y absorbentes; o rebelarse contra la aglomeración de inmovilidades y quebrantarlas a la procura de hendiduras de integración o evacuación hacia lo otro.

Lacan manifiesta en sus *Écrits* que “la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible”.² Se refiere, en este lado del umbral, a la barrera provocada por el “estadio del espejo”, en el que todas las transacciones visuales están sesgadas por una voluntad de reconocimiento e incorporación identitaria. En el otro lado del umbral,

1 Bergson, H. (1900). *Materia y memoria : ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez & Librería de Fernando Fe, p.130

2 Esta idea de Lacan es el punto de partida para el desarrollo del ensayo psicoanalítico de Kaja Silverman sobre el campo de visión, la mirada y la imagen. Cfr. Silverman, K. (2009). *Umbral Del Mundo Visible*. Madrid: Akal Ediciones SA.

atravesando la barrera de visión provocada por el dicho estadio, se sitúa el dominio escópico con el que constantemente nos ampliamos, enfrentándonos y accediendo a lo ajeno y lo desconocido.

En el capítulo “la imagen como membrana” abordamos el horizonte de visión, incluyendo también a la imagen fotográfica como materialización externa de esta visión, desde la perspectiva de ser del límite. Ya entonces abrimos diferentes posibilidades de materialidad y consistencia para este horizonte de visión. La membrana, en su permeabilidad selectiva, superaba y ampliaba la idea de barrera, comportándose como un ser vivo en el cual se nos incluía. La membrana permite la comunicación constante con lo otro y, por tanto, el enriquecimiento mutuo. La membrana se incorpora al proceso de percepción, dilatándose para permitir desplazamientos de fronteras, ampliaciones del horizonte de visión y, también, contracciones de sentido; crece y se adapta a nuestras percepciones y conocimientos.

La variación en la perspectiva de análisis, bien desde nuestra percepción, o bien desde la objetivación de una realidad perceptible, desplaza consecuentemente el campo de visión. Para nosotros, este campo, la realidad, se despliega en el encuentro dinámico entre lo perceptible y el perceptor. De este modo, la membrana se convierte en el propio campo de visión y no en su límite. La membrana pasa a ser el eje desde el cual se configura la realidad, y no nosotros, que somos aquí meros participantes, por muy activa que nuestra participación sea. Desde esta perspectiva, la imagen, en tanto que ente membránico, deviene la realidad misma, permeable, adaptable y dilatada desde la bidimensionalidad de una superficie de contacto a un espacio de conmoción.

Ahora bien, en el despliegue de esta realidad de la imagen, tendemos a confundir el proceso vivo y humedecido, con acumulaciones objetuales de realidades estáticas. En esta trasposición, el campo de visión vuelve a retraerse hasta el único núcleo viviente que le queda: el perceptor. Todo pasa, de nuevo, a un estadio de espejo, donde todo tiende a impermeabilizarse y opacarse. Incluido el propio perceptor, que aquí está también aislado y, por tanto, deviene objetivable.

En el desarrollo de cualquier proceso vivo, la humedad se da en máxima proporción en los estadios iniciales. Esto sucede en correspondencia a su capacidad de desarrollo y crecimiento, así como a su adaptabilidad a las diversas potencialidades de ser que atesora. Al contrario, los estadios de decrepitud van aparejados con una notable carencia de flexibilidad; una sequedad que desde un punto de vista materialista puede considerarse como firmeza o solidez.

Fig.6-02 Sally Mann (1987), *The Ditch*.



Fig.6-03 Petroglifos de Peñafiel. dados en el Calcolítico, circa. 3000 a.C.



La estabilización de nuestras percepciones afecta al total del proceso. Al solidificarse, lo inmovilizan. Impiden el flujo de acontecimientos, aquel que conduce la percepción a realizarse más allá de los parámetros en los cuales previamente se presupone. Nuestras percepciones estabilizadas, se endurecen; endurecidas, ya en términos visuales, se opacan. A nivel imaginal, esta opacidad es, bajo nuestro punto de vista, lo que bloquea el nivel escópico, es decir, el desarrollo trascendente de las formas indentitarias y su conmoción con todo lo externo al horizonte identificado.

Las fotografías, en tanto fijaciones objetivables, son la analogía más evidente de este proceso. Fijadas remiten a un pasado, no nos llevan más allá, nos lanzan a un ciclo de repeticiones que catalizan las conmociones en una masa cada vez más estable, más fija, más opaca.

Aquí, sucede en las fotografías y también en nuestro acontecer cotidiano, las entidades de relación se estabilizan en formas cuantificables, y localizables dentro del espacio. El espacio, deviene sitio; y nosotros dentro de él sobrevenimos sitiados. Las formas, en su estabilidad, nos recogen y a la vez nos aíslan. Nos separan de todo lo que está tras ellas.

En este momento se inaugura una nueva posibilidad de trascender la forma: atravesarla, utilizar su propia dureza para hendir en ella un umbral de comunicación. Abrir nuestra imagen del mundo a una conmoción luminosa con lo de afuera de ella. Esta es una de las más primarias operaciones de lo fotográfico: practicar un orificio; abrir una puerta; comunicar el espacio sitiado y oscurecido con una luz revitalizadora del más allá de mi sitio.

Henri Focillon (1881-1941) expresa esta implícita posibilidad de las formas a ser atravesadas en la procura de las imágenes que aspiran a nacer, “[La forma] es definición estricta del espacio, pero también sugiere otras formas. Se extiende y se propaga en la imaginación, o más bien la consideramos como una especie de fisura por la que nos podemos introducir en un mundo incierto, que no es ni la extensión ni el pensamiento, una multitud de imágenes que aspiran a nacer”.³

3 Focillon, H. (1943) *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 4

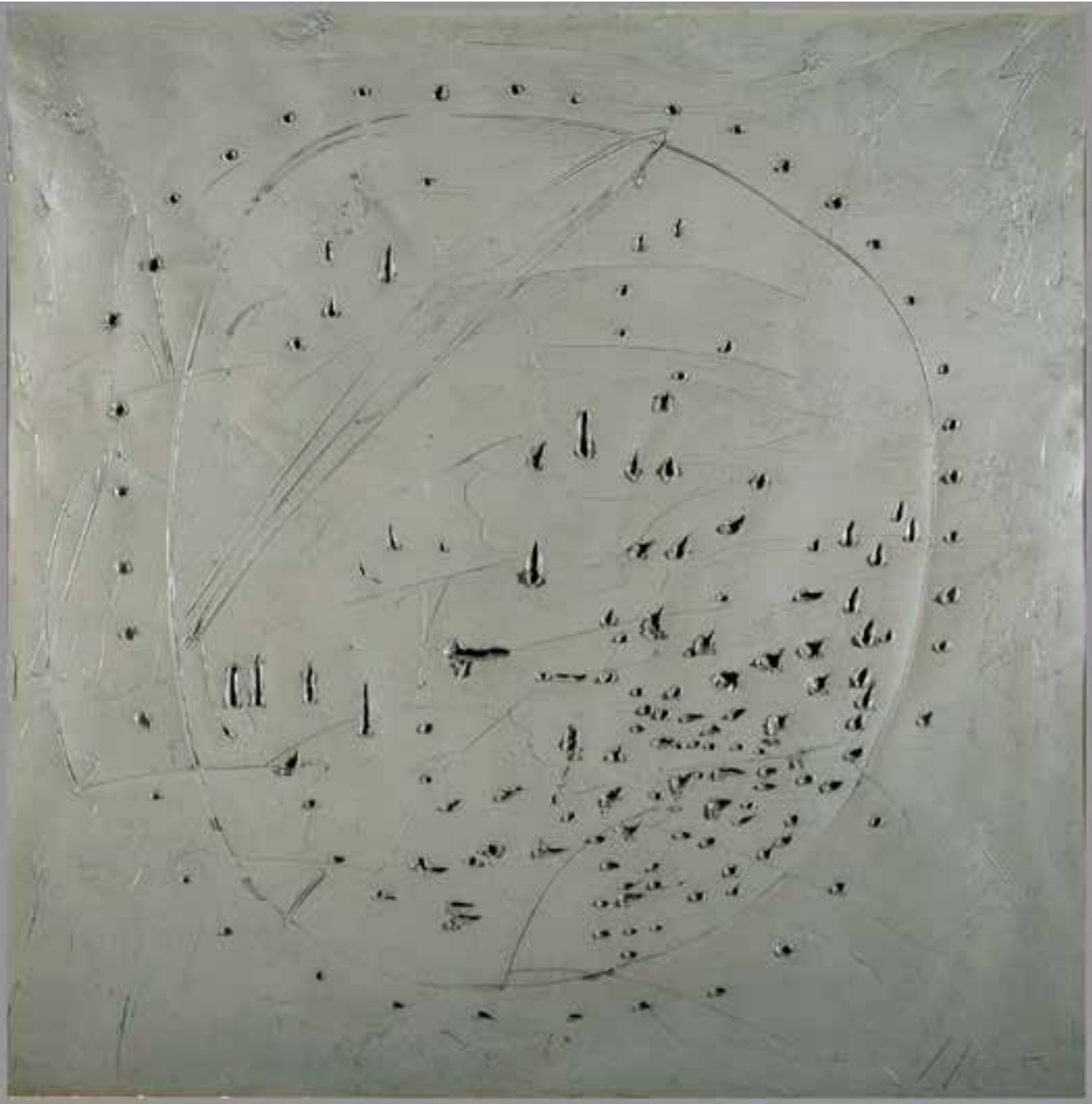


Fig.6-04 Lucio Fontana (1960), Conetto spaziale.

El espacio inaugurado

La fisura, el agujero, representan la ruptura de la forma en aras de inaugurar otra cosa. Esa cosa es una nueva forma, y es, sobre todo, un espacio de posibilidades. Potencialidades de ser; apertura a todo lo desconocido, a lo que se mantenía oculto, a lo que no estaba aquí. “En el plano de lo imaginario, el agujero es más rico de significación que el simple vacío: está preñado de todas las potencialidades de aquello que lo llenaría o de aquello que pasaría por su abertura; es como la espera o la repentina revelación de una presencia”.⁴

La potencialidad es el germen de la aparición de todo lo que está más allá. La apertura del agujero en la materia es el nacimiento del espacio; es decir, lo que está más allá de la densidad de la materia: la atracción del vacío en su función vivificadora. La apertura del agujero en la oscuridad invoca a lo luminoso; es decir, a la presencia que está más allá de lo inerte. La apertura del más mínimo estenope⁵ invoca la aparición de una nueva conmoción de luz. Esta conmoción se desplegará en el interior de la materia, germinando en una presencia luminosa que habita y da sentido al espacio de recogimiento y gestación en el cual se ha transformado la materia oscura.

Con su Manifiesto Blanco (1946), Lucio Fontana (1899-1968) fundó el *movimento spazialista*, con el objetivo de superar el arte estático y llevarlo hacia un dinamismo constante. Superar la estética de las formas fijas y reemplazarla por un movimiento orgánico que contenga “las cuatro dimensiones de la existencia. el tiempo y el espacio”.⁶ Un arte tetradimensional, que atraviesa la bidimensión del cuadro y hace emerger una espacialidad.

Lo importante para él no era hacer “la típica exposición de cuadros y esculturas” sino “entrar en la polémica espacial” de ahí, en 1948, nacieron sus primeros *buchi* (agujeros) en la búsqueda de “¡la ruptura de una dimensión!” la apertura de un vacío y provocación de ser un espacio.⁷ Más tarde, hacia 1958, sus agujeros evolucionarían hacia los *taggli* (cortes), de manera que el orificio se dilataba convirtiéndose evidentemente en umbral. La verticalidad de sus cortes enfrenta al espectador con su propia verticalidad y le fuerza a posicionarse ante un

Fig.6-05 Ugo Mulas (1964). Lucio Fontana creating buchi.



4 cfr. Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

5 En fotografía se utilizan indistintamente los términos estenope [Del griego *στένω (steno)* estrecho, *ὀπή (ope)* abertura, agujero.] y *pinhole* [directamente del inglés *hole* (agujero) y *pin* (aguja)]. Para referirse al agujero practicado en la cámara para obtener imágenes fotográficas sin la ayuda de lentes. Nosotros utilizaremos preferentemente el estenope por su carácter más universal. La niña del ojo podría considerarse un estenope (si obviamos el complemento lenticular que ofrece el cristalino), pero nunca un pinhole.

6 Cfr. Fontana, L. (1982). *Lucio Fontana. El espacio como exploración*. (G. Drudi, Ed.). Madrid: Ministerio de Cultura. / Palacio de Velázquez, pp. 115-122

7 Fontana, L., Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, & Fundacio La Caixa Illes Balears. (1998). *Lucio Fontana: entre materia y espacio*. Palma: Fundación ‘la Caixa’ en las Illes Balears, p. 41

yo hecho de vacío, a atravesarse a sí mismo, abandonar la superficie especular y adentrarse en el espacio de gestación de todo lo posible que se mantiene más allá.

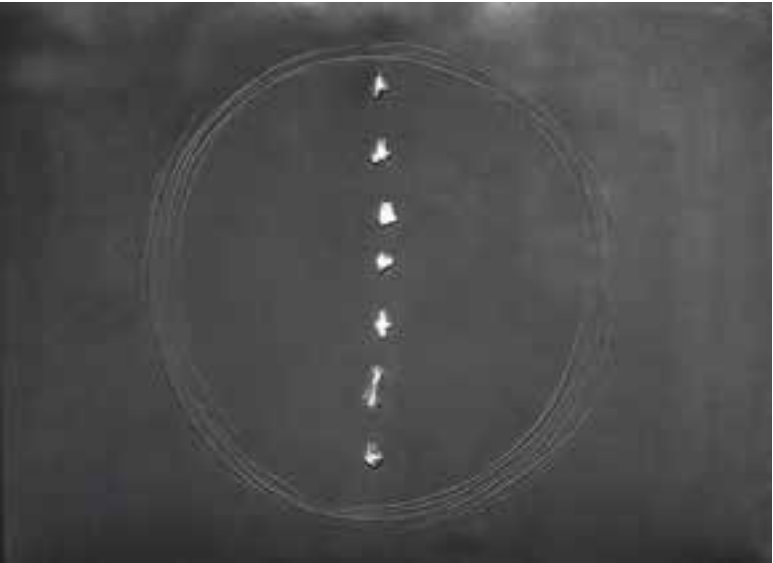
Sobre la polémica de adecuación y disciplinariedad que estas obras conllevaron nos da cuenta Fontana en el siguiente extracto: “Y conseguí participar en la Bienal engañando a la Comisión, porque fui invitado a presentar unas esculturas, ¿no? Yo no dije nada, y me presenté en la Bienal con veinte cuadros agujereados. Pues te puedes imaginar: «¡Pero esto no es escultura, es pintura!»; no, ¿quién os ha dicho que esto es pintura?, ¿los agujeros son pinturas para vosotros?... , para

mí son telas agujereadas que representan una escultura, un hecho nuevo en escultura”.⁸ Mientras otros persistían en la catalogación del evento, Fontana asumía una inmersión en el fenómeno puro del espacio emergiendo de la materia. Puro germinar, pura percepción. En palabras del poeta Leonardo Sigisnali, “Fontana ha comprendido que la forma del universo contiene solamente el universo; ha comprendido que el agujero más

pequeño, incluso de una milésima de milímetro, puede vaciar todo el mundo y crear un círculo de movimiento ininterrumpido, de vida perenne, en un sentido y en el sentido opuesto”⁹

La provocación de este dinamismo ha sido considerado no pocas veces como arte conceptual, siendo que, al contrario, es precisamente traspasada por un acto primigenio de relación con la materia, inaugural y absolutamente próximo al fenómeno puro de aparición de las imágenes. Seguimos a Gaston Bachelard cuando dice que “Precisamente la fenomenología se instruye por la brevedad misma de la imagen. Lo que impresiona aquí es que el aspecto metafísico nace al nivel mismo de la imagen, al nivel

Fig.6-06 Lucio Fontana (1968). *Concetto spaziale (Concepto espacial)*. Carborúndum e incisión sobre agua-tinta. 47,6 x 63,5 cm.



8 Ibid., p.32

9 Ibid.



de las nociones de una espacialidad comúnmente considerada susceptible de reducir los trastornos y de devolver al espíritu su situación de indiferencia ante un espacio que no tiende a localizar dramas”.¹⁰

En la practica fotográfica, esta desdramatización se da de modo inmediato. Lo primero que quizás un fotógrafo ha de hacer ante una superficie susceptible de convertirse en cámara es practicar una obertura. El acto fundamental de la imagen proyectiva¹¹ es agujerear la superficie que sitia el vacío, oscuro, receptor de las imágenes. Esto es practicar un estenope; es destapar un objetivo, abrir el obturador. Cualquier gesto de descubrir la oscuridad y ponerla en comunicación con el exterior. En un solo gesto se convierte la materia inerte en receptáculo, en cámara, y se la atraviesa de vínculos con la energía lumínica generatriz.



Fig.6-07 Ugo Mulas (1964) *Lucio Fontana, Milano*. Recogido 17 Octubre 2015, en: <http://www.ugomulas.org/>

Fig.6-08 Lucio Fontana (1968). *Concetto spaziale (Concepto espacial)*. Plástico rojo moldeado al vacío. 29,4 x 29,4 cm.

10 Bachelard, G. (1993). *La Poetica Del Espacio (2nd ed.)*. Madrid: Fondo de Cultura Economica de Espana, p.257

11 La imagen fotográfica se puede obtener por simple contacto del elemento sensible y la luz, es decir: por continuidad espacial. En este caso ambos, materia y energía, comparten el espacio generatriz; sea éste la cámara, el laboratorio, la noche, o cualquier otro espacio en el que puedan recogerse conjuntamente. Al referirnos aquí a la imagen proyectiva queremos distinguir que el acto de penetrar y atravesar las paredes fundamenta la imagen fotográfica que comunica la materia sensible, antes encerrada en el espacio sitiado, con un impulso lumínico emanado desde otro espacio. Este impulso luminoso se proyecta sobre el material sensible a pesar de la lejanía desde la que emane; pongamos como ejemplo una imagen de la luna.

Disparar



Fig.6-09 Manuel Blanco (2011). Photoshooting de Thomas Bachler en La Casa Encendida entre el 8 y el 11 de julio de 2011.



Fig.6-10 Thomas Batchen (2011). Photoshooting a Ramón Casanova, en fundación Caja Madrid. Papel positivo directo 24 x 30 cm. Septiembre de 2011.

En la serie “Escenas del crimen” y posteriormente en la acción “*Photoshooting*”, Thomas Bachler (1961) dispara literalmente las fotografías. Bachler comienza en 1984 a trabajar con cámaras estenopeicas y de sus experiencias con ellas derivó su primer fotodisparo: un autorretrato producido gracias a la apertura que una pistola de aire comprimido disparada por él provocó en la cámara.

La operación del *photoshooting* consiste básicamente en situar un material fotosensible en el interior de una caja cerrada sin ningún tipo de orificio, estenope, lente; entonces, aquí viene la particularidad esencial, situado frente a ella el fotógrafo le dispara, atravesando la caja con un balín y convirtiendo el agujero en estenope por el que entra la luz y el espacio cerrado de la caja en una cámara.

En *Escenas del crimen* (2010-2011), Bachler traslada su caja al exterior y allí le dispara para obtener una imagen de resultado inquietante. A cada imagen Bachler destruye la caja para convertirla en cámara, y en cada disparo atraviesa también la superficie fotosensible dejando en la fotografía resultante una hendidura que la convierte en inquietante. Bachler explica el doble papel que asume, destructor y generador: “Cuando realicé las fotografías de esta serie, como artista asumí un doble papel un tanto peculiar... El hecho de disparar con un arma de fuego a una cámara estenopeica, todavía cerrada, me convirtió en el fotógrafo, pero también en el autor del delito. La bala hace posible la imagen, pero, al mismo tiempo, la destruye parcialmente.”¹² No sin ironía, Bachler reduce lo fotográfico a sus elementos más esenciales, y así, una vez conseguido, nos obliga a sacudirnos todos los preconceptos asociados al aparataje y su sofisticación. Nos sitúa en la en la rotundidad del acto inmediato; en el que las imágenes son descerrajadas, perpetradas; en el que el fotógrafo no puede abstenerse de participar activamente; en el

¹² Thomas Bachler: *Photoshooting*. (2011, Julio 22). Recogido el 11, octubre de 2015, en: <http://www.artishock.cl/2011/07/22/thomas-bachler-photoshooting/>



que su propio autorretrato es al mismo tiempo una negación de la imagen estandarizada, pues se muestra como una hipotética muerte, atravesada por un disparo.

En el proyecto *Photoshooting* (2011), todo es más elemental y más radical. El paisaje desaparece y restan tan solo la cámara, una caja aún sellada y cargada de papel fotosensible, el fotógrafo y su pistola, y el visitante a la



Fig.6-11a Walter Ebenhofer (1998). *Grober Wagen (Osa Mayor)* Papel color profselect, 24 x 30,5 cm. 10 hojas, 7 proyectiles de 5,6 mm

Fig.6-11b / 11c Walter Ebenhofer (1998). *Grober Wagen (Osa Mayor)*. (disparado por el lado sin emulsión). Papel color work tetenal, 18 x 24 cm. 25 hojas, 7 proyectiles de 5,6 mm.

exposición dispuesto a vivenciar el *bigbang* de su retrato. "Todo gira alrededor del visitante, que, si quiere, puede compartir conmigo una experiencia trascendente", dice Bachler. Y añade: "El hecho de disparar a una cámara todavía cerrada, de hacer posible la fotografía mediante el disparo y, al mismo tiempo, morir en la imagen, casi dispararse a uno mismo, es, tanto emocional como intelectualmente, una oportunidad única, que revela la esencia elemental de la fotografía, pero, al mismo tiempo, desenmascara la naturaleza equívoca y ambigua de la labor creativa. El intento de llegar a comprender esa realidad sólo puede hacerse a través de la propia vivencia, no a través de la mera contemplación de imágenes. ¡Ya veremos si funciona!"¹³

En una radicalización absoluta de este mismo proceso Walter Ebenhofer (1952) proporciona paquetes cerrados de papel fotográfico a tiradores profesionales para que disparen sobre ellos. Los proyectiles penetran de diferentes modos en la pseudocaverna industrial en que permanece el material fotosensible. Junto con los proyectiles penetra la luz, expandiéndose desde cada orificio y organizando una galaxia autoreferenciada. El fotógrafo pierde aquí el control del proceso; simplemente inicia una exégesis de acontecimientos lumínicos encadenados.

Ebenhofer ha provocado esta misma acción en tres materiales fotosensibles diferentes. Todos ellos son de carácter industrial y, no obstante, en sus diferentes configuraciones, se comportan visualmente de modos evidentemente diferenciados.

La primera, sobre papel fotográfico blanco y negro, obteniendo un relato gráfico del acontecimiento; formas evidentes de penetración, presencia y ausencia del estímulo lumínico transformador. Agujeros, mancha negra, espacio blanco.

Posteriormente insiste sobre papel fotográfico negativo color; el tradicional papel para copias *c-print*. El agujero del proyectil sigue estando rodeado por una mancha negra; máxima exposición de luz, máxima concentración de plata metálica negra. En torno a la mancha negra comienzan a evidenciarse irisaciones matizadas de diferentes colores del espectro,

13 Ibid.

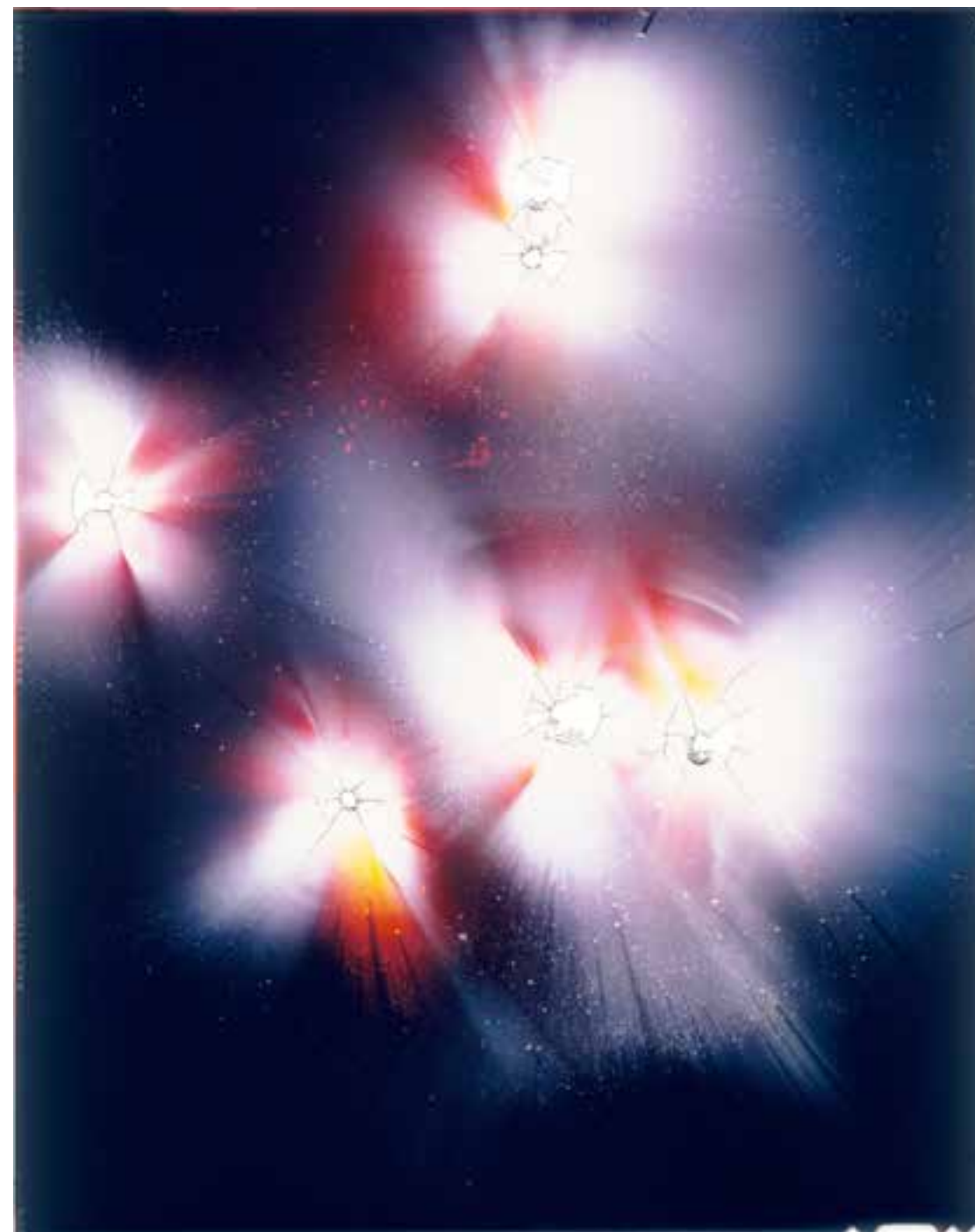


Fig.6-12 Walter Ebenhofer (1999). *Bis in die letzte Ritze, schussbild 10*. Proyectiles 9 mm. en película Kodak epp 100. 20,3 x 25,4 cm.

abriéndonos a percibir una cierta magia de configuración, pero siempre absorbidos por la masa negra. El negro, es la pupila del ojo mirada desde fuera del ojo: pura atracción y absorción de sentido. *Scotophorus*, o lo que aporta tinieblas.¹⁴

Finalmente propone la misma acción sobre película diapositiva color. En este caso los diversos agujeros, de nuevo ausencia y vacío, pasan a ser el centro de una explosión de luz, expansión energética que se metamorfosea en el espectro de colores asumidos como efecto de las intensidades variables que emanan a través de ellos. Los agujeros en la película son, como hasta ahora, la huella el rastro de una acción creativa pero desgarradora; aunque, en este caso, la continuidad entre vacío y luz blanca da sentido a una primera cicatriz; a la evidencia de un canal de comunicación con la matriz generadora: es el ombligo de la imagen, es el vórtice de una torbellino de presencia. En la lógica que comentamos arriba, con el soporte negativo, el blanco es la pupila del ojo mirando desde dentro, el umbral a través del cual se manifiesta todo lo manifestable, nos llega todo lo visible. *phosphorus*, que aporta luz.

Agujeros negros

Desde el interior, la luz que se expande; y, desde el exterior, el receptáculo que la absorbe. En esta dualidad de percepción del umbral, queremos situar las experiencias de tres autores: Ruth Thorne-Thomsen (1946), Christopher Bucklow (1957) y Lieko Shiga (1980).

Ruth Thorne-Thomsen construye escenas míticas en miniatura, que después fotografía con su cámara estenopeica. Como resultado de la ausencia de enfoque de la estenopeica, la imagen iguala los diferentes planos del espacio y aproxima los elementos dispuestos en ellos propiciando escenas verosímiles que transitan con igual fuerza entre los espacios del sueño, el arquetipo, lo mítico y lo real. En su imagen *Dot Lady* (1983) nos desvela emergiendo en el paisaje la presencia de una figura humana arquetípica, una presencia prorrumpiendo por reverberación de la propia materia, condensando un sentido de verticalidad vibrando en consonancia con el horizonte, el cielo, el mar y las rocas de la orilla.

14 Cfr. En este mismo estudio “Todo es fotografía”. Cuando Johann Heinrich Schulze (1610-1744) publica sus hallazgos pioneros del efecto de la luz sobre determinados compuestos, lo tituló irónicamente “*Scotophorus pro Phosphoro inventus*”, en alusión a que los resultados habían producido tinieblas cuando en realidad hubiera querido hallar fósforo, “el inflamable portador de la luz”.

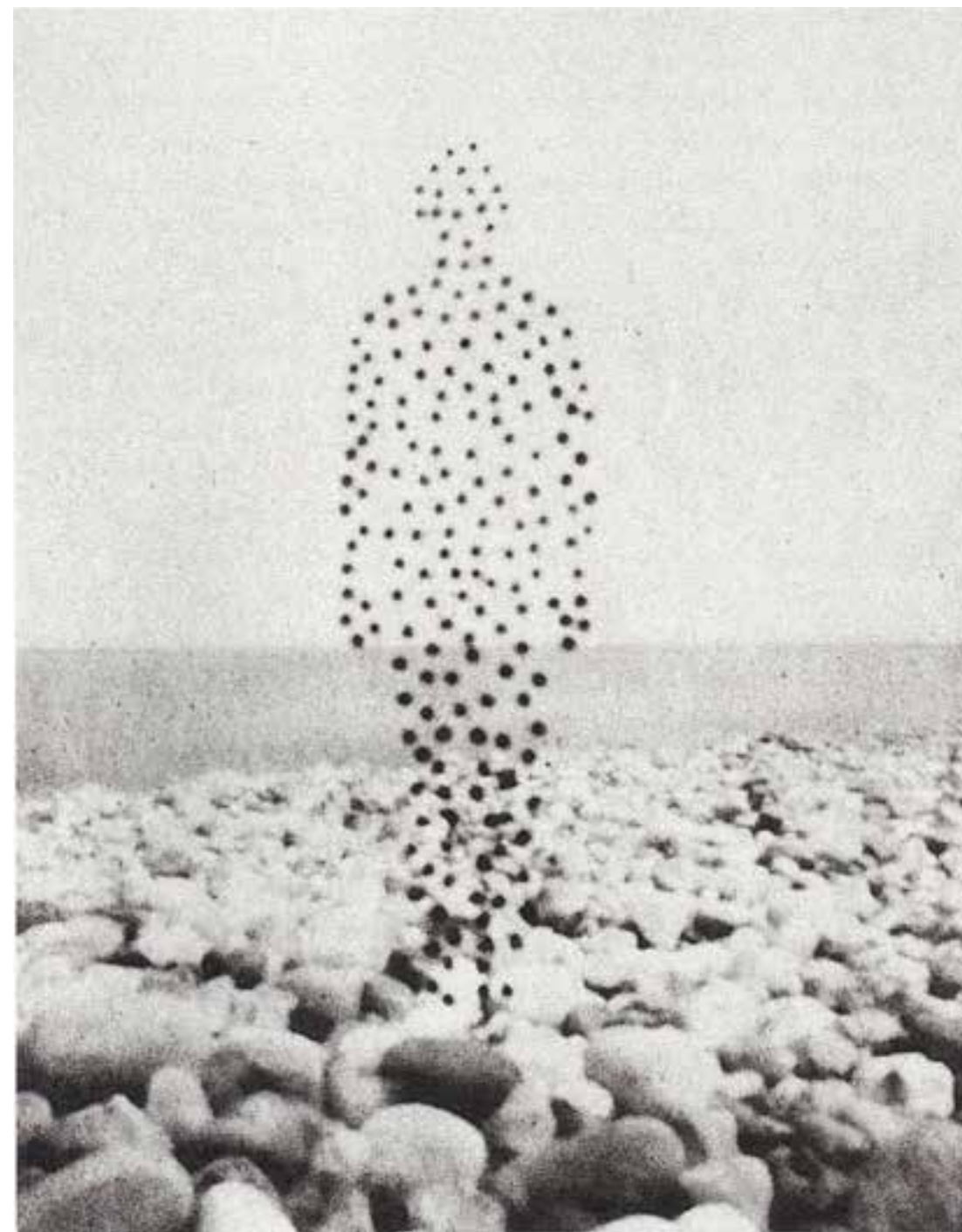


Fig.6-13 Ruth Thorne-Thomsen (1983)
Dot-Lady, Wisconsin, de la serie
“Door”. 12,7 x 10,1 cm.

Fig.6-14 Antony Gormley (2014). *Chromosphere*, de la serie "North Light". Carbón y caseína sobre papel, 28 x 38cm.

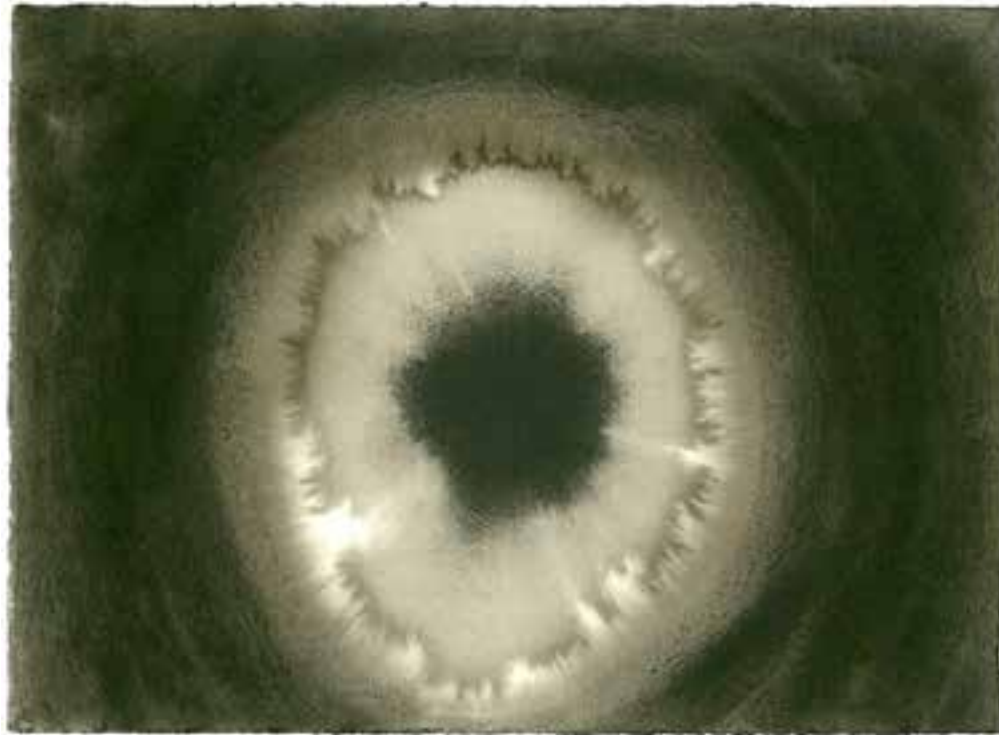


Fig.6-15 Antony Gormley (2000). Sin título. Agua, anilina, leche y carbón sobre papel, 21 x 29,5 cm.



La imagen es una copia por contacto a partir de un negativo de papel de cuatro por cinco pulgadas. El negativo representa un paisaje vertical monocromo mitad cielo y mitad litoral, mar y orilla de guijarros. El positivo, como cualquier positivo por contacto, ha incorporado como carácter de superficie la trama interna del papel que soporta el negativo. Guijarros y textura concuerdan, como en un mundo de átomos que se acrecientan desde lo substancial hasta la forma más densa y pesada de la piedra. La figura es, procedimentalmente hablando, el resultado de agujerear el negativo repetidamente; de ese modo, la luz traspasa el papel dando a luz el positivo y, a la vez, en los orificios practicados, no hallando resistencia, atraviesa con más fuerza generando las condensaciones negras que sumadas figurarán una presencia humana. Ya en términos de imagen, la presencia parece emerger como resultado de una doble operación. De concentración y aglomeración de textura hasta la sustancia negra del punto. De síntesis y esencialización de la roca hasta destilar una presencia erecta en el centro del espacio.



Fig.6-16 Antony Gormley (2001). *Bodies in space I*. Esferas forjadas, 192 x 49 x 34 cm.

Cuerpo estelar

Christopher Bucklow plantea su serie *Guest* (huésped) como un éxtasis y una revelación; de hecho, una epifanía de luz. Como ocurre en el trabajo de Torne-Thomsen, también aquí emergen presencias antropomórficas en la imagen. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: éstas están compuestas por puntos de luz irradiante, a razón de más de veinticinco mil puntos luminosos componen cada presencia.

El procedimiento que sigue es simple: 1) Bucklow recoge la silueta de las sombras proyectadas de amigos, invitados, familia, de sí mismo, y configura a partir de ella s personajes que, si bien tienen aspecto individual, son a menudo una combinación compuesta por elementos de varios de ellos. 2) Aplica la silueta en una lámina de papel metálico y comienza a practicar orificios hasta completar el espacio de un supuesto cuerpo. 3) Sitúa la lámina agujereada en el frontal de una caja cargada con papel fotosensible. Básicamente utiliza Ilfochrome, papel positivo directo. 4) Con todo dispuesto, orienta la caja hacia el sol. Los orificios actúan como estenopes y la caja como cámara estenopeica múltiple. La luz del sol

atraviesa cada uno de los orificios proyectando respectivas imágenes del sol sobre el papel fotosensible. De una figura con veinticinco mil orificios obtiene una imagen compuesta por veinticinco mil imágenes del sol.

Cada conjunto de imágenes del sol se congregan como una refulgente figura solar antropomórfica. Un magma radiante multinuclear, vibrante, estable e incandescente, emanando un halo de claridad que transfigura el espacio oscuro que le alberga.

Bucklow considera al ser humano como una simbiosis de dos criaturas, un anfitrión y un huésped. El huésped es una criatura transindividual y transtemporal, que se comporta inicialmente como una placenta nutriente para su anfitrión. Es un cuerpo nuestro externo a nosotros, en el que, más adelante, cuando el anfitrión se convierte en adulto, se construye a sí mismo. Entre la placenta y el nosotros existe un cordón umbilical aural; ese cordón que nos conecta tiene en cada extremo una boca y un oído, y evoluciona hasta incorporar un ojo y el mundo escrito.¹⁵ En las imágenes de la serie *Guest* podemos fácilmente conjeturar un hilo de luz, un cordón umbilical luminoso, que conecta el sol con cada una de sus imágenes. Desde ahí se interconectan entre sí y con aquello de lo que son imagen; en este caso de la potencia luminosa del sol. Recogemos la reflexión del Maestro Eckhart (1260-1328):

Fig.6-17 Cristopher Bucklow (1993). *Shoreman Landscape 2:33 pm 31st May 1993*. 28 x 38 pulgadas.



15 Bucklow, C., Moret, A., & Field-Sells, G. (2013). Christopher Bucklow: The Guests. Recogido el 14 octubre 2015, en: <http://installationmag.com/christopher-bucklow-the-guests/>



Fig.6-18 Cristopher Bucklow (1994). *Sol Invictus 3:41 pm 22nd December 1994*. 15x16 pulgadas.

Fig.6-19 Cristopher Bucklow (1991). *The Earth Is Like The Sun 1:53 pm 6th November 1991*. 50 x 49,5 pulgadas.



“No puede darse imagen sin semejanza, pero muy bien puede darse semejanza sin imagen. Dos huevos son blancos por igual y no por eso uno es la imagen del otro, pues lo que tiene que ser imagen del otro debe proceder de su misma naturaleza y tiene que haber nacido de él y ser semejante a él.

Toda imagen tiene dos propiedades: una es recibir directamente su ser de aquello de lo que es imagen, sin la intervención de la voluntad, pues aparece de forma natural y brota de la naturaleza como la rama del árbol.

[...] La segunda propiedad de la imagen debéis reconocerla en la semejanza de la imagen. Y a este respecto fijaos en dos puntos. En primer lugar que la imagen no es por sí misma y, por otro lado, no es para sí misma. En este mismo sentido que la imagen es percibida por el ojo, no procede del ojo y no tiene ser en el ojo, sino que se debe totalmente a aquello de lo que es imagen y le pertenece totalmente. Por

eso no es ni por sí misma ni para sí misma, sino que procede propiamente de aquello de lo que es imagen y le pertenece totalmente y de él recibe su ser y es el mismo ser.”¹⁶

Bucklow sostiene que el huésped luminoso que hospedamos en nosotros es órgano luminoso que nos habita y nos trasciende, que nos conecta energéticamente con la fuente intelectual. Un órgano que crece con la historia cultural de la humanidad; según sus propias palabras, es “casi como un ser vivo; envolviéndonos, formándose, a medida que viajaba a través del tiempo, se conectó con nosotros indisolublemente, simultáneamente dentro y fuera de nosotros, pero perceptible como el bello fenómeno del mundo en sí mismo”¹⁷

Bucklow desembocó en esta serie después de varios intentos de dar cuerpo visible a la noosfera. Siguiendo las teorías recogidas por Teilhard de Chardin (1881-1955) la noosfera sería un espacio virtual, energético e intelectual, donde se da el nacimiento del pensamiento, que representa la esfera de pensamiento en el cual se gestan y recogen todos los fenómenos del pensamiento, en una suerte de conciencia universal. Bucklow y Teilhard de Chardin coinciden en admitir un Universo en evolución hacia el espíritu. De ahí, en esa evolución, comenzó Bucklow a buscar los rastros visibles del ente energético que nos envuelve.

En 1991, siendo todavía curador del Victoria and Albert Museum, apartó sus intentos a través del dibujo y la pintura para concebir sus primeras experiencias fotográficas, germen de los cuerpos estelares de su serie Guest. Los primeros intentos fueron en blanco y negro, obteniendo tradicionales heliografías con luces en negativo. De cada orificio practicado en el papel metálico se proyectaba un sol negro, “black holes” (agujeros negros), que él denominaba “images of the unconscious”¹⁸ (imágenes del inconsciente); y de ahí dibujos de sombra partiendo de diferentes tramas geométricas. Previo al paso definitivo, focalizó la atención en un solo sol, o en la acumulación de soles en una nueva figura solar corporificada mediante la imagen.

Finalmente plasmó los huéspedes, que determinó en tamaño natural, usando para ello una caja construida por su padre de



Fig.6-20 / 21 Guest, Christopher Bucklow. Making of.

16 Eckhart, M., & Esquerra, A. V. (1999). El fruto de la nada y otros escritos(3rd ed.). Madrid: Ediciones Siruela, p. 63

17 Ibíd.

18 Cfr. Hambourg, M. M., Bucklow, C., & Mellor, D. A. (2004). Guest - Christopher Bucklow. New York: PowerHouse Books.



treinta por cuarenta pulgadas y, más adelante, una de cuarenta por cien pulgadas (un metro por dos metros y medio). Bucklow describe la experiencia como un modo de transformación de sí mismo: “Pienso en esta serie [Guest] como un autorretrato extendido: Formas que yo he sido, Formas que viven en mí ahora y Formas que yo deseo llegar a ser. Cada huésped es un Zoon; un grupo de ellos es el combustible idóneo para mi proyecto de Reactor: una máquina lingüística de fisión que, una vez encendida, se transforma en Reactor de Fusión en el que los huéspedes individuales se transforman en plasma, y en su unión producen energía y luz”.¹⁹

Además de su familia más cercana, entre los amigos con cuya transformación imaginal producía energía y luz, se encuentran algunos de los más destacados fotógrafos ingleses de la fotografía sin cámara: Susan Derges, Garry Fabian Miller, Adam Fuss.²⁰

Fig.6-22 Cristopher Bucklow (1995). Guest 3:14 pm 19th August 1995. 39 x 29 pulgadas.

Fig.6-23 Cristopher Bucklow (2000). Tetrarchs 11:23 am 7th June 2000. 39 x 100 pulgadas [detalle].

19 Bucklow, C., Derges, S., Miller, G. F., Fuss, A., Fraenkel, J., Mellor, D. A., & Fraenkel, E. (1997). Under the sun: photographs by Christopher Bucklow, Susan Derges, Garry Fabian Miller, Adam Fuss; [an exhibition held at Fraenkel Gallery San Francisco, December 1996 - January 1997]. San Francisco: Distributed Art Publishers, pp. 93-94

20 Sobre la sincronicidad de intereses de estos fotógrafos de la llamada “Camera-less photography” hay sobrada documentación; el último y ambicioso libro conjunto se publicó como resultado de la exposición “Shadow Chachers” en el Victoria and Albert Museum. Cfr. Barnes, M. (2010). Shadow Catchers: Camera-Less Photography. London: Merrell Publishers.

Ectoplasma

En 1998 la japonesa Lieko Shiga realiza una serie de cuatro fotografías de su hermano tocando un piano inexistente. Todo en el espacio parece haber desaparecido para concentrarse en la acción. Sentado en una silla en el centro de un espacio oscuro y vacío, vestido únicamente con unos pantalones cortos blancos, su hermano se mueve con pasión. De sus dedos saltan ascuas vibrantes, chispas que sugieren notas musicales brotando en la intimidad de la sala. La irrupción de la luz significándose activamente en la escena recuerda las investigaciones del psiquiatra alemán Albert von Schrenk-Notzing (1862-1929) quien registró fotográficamente muchos de sus experimentos con médiums, especialmente con Eva Carrière (originalmente Marthe Béraud), y popularizó sorprendentes imágenes de materializaciones ectoplasmáticas. En ellas, supuestas materias vivas, o fluidos etéricos, emanaban de la médium condensándose en figuras luminosas con referencias energéticas, plasmáticas o antropomórficas. Estas presencias acudían desde la médium y compartían con ella y con Schrenk-Notzing, cuanto menos, el espacio de la imagen fotográfica. Como sucede en los trabajos de Lieko Shiga, la substanciación de la esencia luminosa rebasa al espacio de la imagen y lo dota de correspondencias más allá de un presente evidente.

Unos años más tarde, Lieko viajó a Londres para completar su formación en la Chelsea University of Art and Design. Allí desarrolló varias series de trabajo que se publicaron juntas en el libro "Lilly" (2007). En estas series le ayudaron a enfrentarse a una fuerte sensación de aislamiento e incomunicación derivada de su desconocimiento del idioma y acentuada por una cierta barrera cultural que se manifestaba por ejemplo en su interpretación literal de expresiones sarcásticas del lenguaje inglés. Tal como ella lo expresa: "Era incapaz de comunicarme con la gente, y los efectos de ello se mostraron en el modo de trabajo de mis series incluidas en «Lilly». En otras palabras, era muy fácil para mí estar sola cuando quería. Llegué a conocer y pensar en cómo sería encontrarse a uno mismo aquí y ahora, sola, en un lugar que no comprendes[...] así que realmente ahondé en una oscura, solitaria introspección. Quizás fue a través de esa experiencia que exploré mis relaciones con los sujetos de mis fotografías, y desarrollé mi técnica de fotografiar y después refotografiar la copia con la intención de convertir el sujeto en un ente completamente ficticio."²¹



Fig.6-24 (a-h) Lieko Shiga (2003-2007)

²¹ Ghosts in the Lens. (2008, Octubre 28). Recogido en: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2008/10/ghosts-in-the-lens.html>



Fig.6-25 Albert von Schrenck-Notzing (1912). *La médium Eva C. con una materialización en su cabeza y una aparición luminosa entre sus manos.* Gelatina de plata, 24 x 18 cm.

Para estas fotografías Shiga se obliga a sí misma a fotografiar a todos los vecinos de su vivienda social en Londres. Se fuerza a un espacio de contacto con una realidad con la que le resulta difícil comunicar; y es consciente de que su arrojo, preguntándoles sobre su vida y solicitándoles fotografías para comprenderla, también resulta incómodo a muchos de sus vecinos. Por eso, cuando Lieko dispara sus fotografías se enfrenta a una intensa distancia entre su entorno y su interno. Enfrenta sus miedos y se obliga a disparar; exactamente a disparar, a una suerte de muerte simbólica que le ayuda a atravesar la realidad y a conectarla con una atemporalidad que la envuelve y hace renacer conjugada con sus nuevas imágenes ya internas. Lieko lo describe como un tipo de oración: “El tiempo avanza hacia mi muerte, y el momento de la creación es un tiempo estático, lo opuesto al tiempo pasando, es algo parecido a la oración; la imagen se establece a sí misma de acuerdo a un fuerte deseo por una conexión con la existencia de algo opuesto al sí mismo.” Y añade : “cuando fotografío, creo un dispositivo para ocasionar eventos fortuitos, esperando a ser disparados por la cámara en un momento imposible de predecir a fin de perder cualquier control sobre las imágenes que yo pueda intencionalmente mantener. El verbo «disparar» es usado para describir la acción de capturar una fotografía, pero la misma palabra es usada para significar «matar», por lo tanto, ser disparado es ser resucitado a través de la acción de matar. Yo puedo ya visualizar la imagen finalizada en el primer encuentro con la persona o escena, o incluso antes de ello. El tiempo que existe antes de que la fotografía sea capturada, me dispara cuando estoy ausente, y me devuelve a la vida”.²²

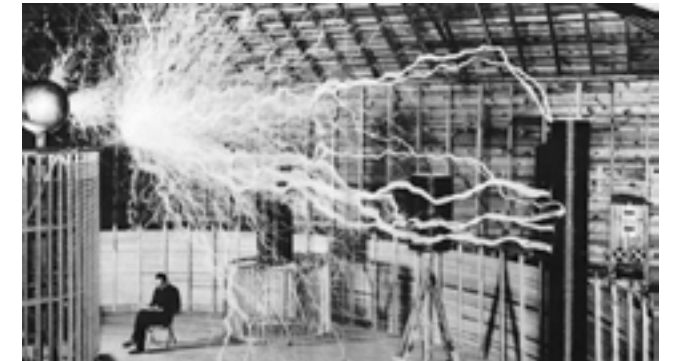


Fig.6-26 (1899) Nikola Tesla mostrando la corriente eléctrica generada en su laboratorio de Colorado Springs.

Después de disparar, imprime las fotografías resultantes para trabajar sobre ellas y llevarlas a un espacio más propio, y a la vez más distante. Al imprimirlas provoca un espacio de contacto; se aleja de sí misma para conectar con un espacio que la supera, y que la conecta con aquello que también supera a lo fotografiado. Utiliza el papel fotográfico como una evidencia, como un objeto físico ante sus ojos. No es solo un

²² Lieko Shiga. (2015). Recogido el 16 Octubre de 2015, en: <http://www.liekoshiga.com/>



Fig.6-27 (a-h) Lieko Shiga (2003-2007) imágenes de la serie “Lilly”.

elemento visual, lo tiene entre sus manos y puede mucho más que verlo; puede olerlo, puede traspasarlo. La atraviesa con orificios y cortes; posteriormente las retroilumina y refotografía; haciendo que luz e imagen se conjugan en una nueva entidad. Así consigue mezclar el espacio de lo fotografiado cotidianamente con el espacio de ensueño que lo trasciende introspectivamente. Agujerea las imágenes como Lucio Fontana lo hizo con sus lienzos medio siglo antes; atraviesa la imagen y de algún modo la niega. La importante diferencia entre ambos es que en las fotografías de Lieko Shiga es de nuevo la luz la que, atravesada la imagen, emerge desde los orificios como una potencia vital que permanecía latente en un espacio contiguo tras la imagen. La luz ha atravesado la cámara en el momento atemporal del disparo, animando y configurando una latencia. Ahora, una vez atravesada, la fotografía vuelve a restaurar el acto generatriz de lo luminoso animando la imagen, y desencadenando significaciones transcendentales. Shiga niega el objeto y lo abre al espacio vital tras él; lo mata y, en la misma acción, lo reanima. Nos enfrenta indirectamente al espacio intermedial entre lo vivo y lo muerto, la vida y la muerte. Se sitúa, sitúa a las imágenes y a nosotros, fuera de la lógica temporal del registro. Hace efectivo el retorno de la imagen a un ciclo de recreación, en la búsqueda de algo que realmente exista: “Si el eje temporal de este mundo existe dentro de la fotografía, entonces yo estoy completamente fuera de él en pie frente a ella, y con el fin de escapar de la incertidumbre del «presente», que es a la vez vacilante y esquivo, busco desesperadamente algún indicio de un eje que definitivamente exista.”²³



Fig.6-28 Lieko Shiga (2003-2007) Irana. De la serie “Lilly”.

28 Ibid.

Canopea

“Indago la razón por que el viento
puede ser tórtola, mirlo u oropéndola.
y tengo la certeza de que si el viento
me cuenta su secreto,
yo voy a sucumbir con tanta luz.”²⁴

Canopea es una aproximación en torno a la percepción, generada en el interior de la cámara oscura y materializada mediante la puesta en relación de la fotografía, es decir, el dibujo de luz, y el trazo, dibujo de sombra.

El término canopea, adquirido desde el inglés *canopy*, hace referencia al dosel vegetal de los bosques, a las capas superiores del árbol que, profusamente extendidas, más radiación solar reciben. Este desarrollo de la vida vegetal es característica sobretudo de las selvas y bosques frondosos; en estos ecosistemas los árboles crecen vigorosamente para alcanzar con sus copas la máxima radiación de luz solar y, como consecuencia de este conmoción heliográfica, generan una membrana que filtra parte de la luz que llega hasta ellos y deja pasar una cantidad controlada que equilibra un hábitat propicio para otras plantas. Desde una visión cenital la canopea es una frondosa y fulgurante imagen generada por la luz, por su crecimiento hacia la luz. Desde el interior se erige en una sombría y permeable membrana que filtra la cantidad de luz y agua de lluvia que el bosque recibe, propiciando resguardo a radiaciones extremas y cambios desmesurados.

Cada intersticio entre las hojas entrega al bosque un círculo de luz. Cada círculo se proyecta como una imagen del sol y,

24 “Intento apreixar o vento indefiníbel, / apalpalo coas miñas mans / grosas e brutanas, agarimalo, dicirille ao ouvido este fervor que non pode conterme / e me desborda / coma un río de luz / ou una papoula que está a berrar / o seu vermello aceso na calma / intransixente da mañá alporecida. / quero saber de vez onde nace o vento, / cal é o seu comezo, / quen lle deu claridade e raciocinio, / quen luíu as súas arestas / de lúcida estrela transparente. / quero que o vento / me arrandee o corazón, / me percorra os osos / me bata na face, / se me ensarille nos cabelos / e me abra, dunha vez para sempre, / as portas pechadas do sorriso. / Pescudo a razón por que o vento / pode ser rula, merlo ou ouriol. / e teño a certeza de que se o vento / me conta o seu segredo, / eu vou sucumbir con tanta luz.” Recogido en: María, M. (2010). *Cecais hai unha luz* 1979. A Coruña: Fundación Manuel María de Estudos Galegos, p. 15.

tal como sucedería en una cámara con miles de estenopes, las imágenes se multiplican y el bosque se colma de un manto de soles superpuestos. Cuando hablamos de imágenes del sol estamos hablando exactamente de eso. No se trata de una metáfora, cada punto proyectado desde los intersticios formados entre las hojas del dosel arbóreo es luz solar y a la vez imagen del sol. La canopea ha formado un espacio de recogimiento en el bosque; constituye una membrana que envuelve el espacio en una entidad protegida respecto a los estímulos exteriores y que, como una protocámara natural, se orienta al sol para envolverse en su interior de imágenes solares que recoge y utiliza como alimento para seguir creciendo y recogiendo. Acostumbrados como estamos a ver el mundo a través del tacto de la luz, asumimos lo luminoso como esencia generatriz y no nos percatamos de que las puntos proyectados en el espacio bajo un árbol son millares de soles que se han reproducido a sí mismos.

La propia naturaleza vegetal en su crecimiento representa una doble función de formas materiales que nacen gracias al efecto de la luz, y que se orientan constantemente a ella. De algún modo se pueden considerar como heliografías, dibujos producidos por el efecto solar, siendo en realidad una conjunción también del material sensible que aglutinan para orientarse a lo luminoso. Son luces refulgentes en proceso de

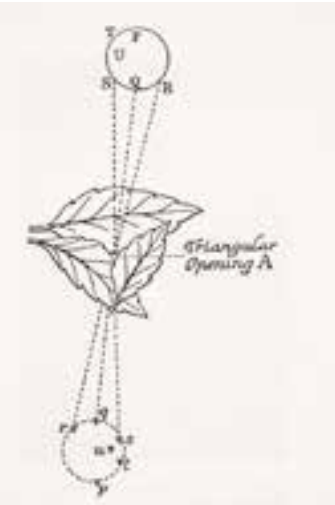


Fig.6-29 Sir William Bragg (1933). El sol pasando a través del resquicio entre las hojas. El círculo superior representa el sol; el inferior punteado, la proyección de una imagen del sol.



Fig.6-30 Abelardo Morell (2000). Sunspots on Covered Table. .



Fig.6-31 Abelardo Morell (2004). *Light entering our house, Brookline, MA*.

síntesis luminosa, de fotosíntesis. Son, a la vez, sombras que limitan la radiación a otras formas, que generan un caparazón de recogimiento, una burbuja de protección y manutención, de humedad y de estímulo luminoso equilibrado. Son luz materializada, son espejo de lo luminoso y son generación de sombra, materialización de un linde fotofánico. Algo así como la evidencia más inadvertida de la luz construyendo un receptáculo material para ella misma.

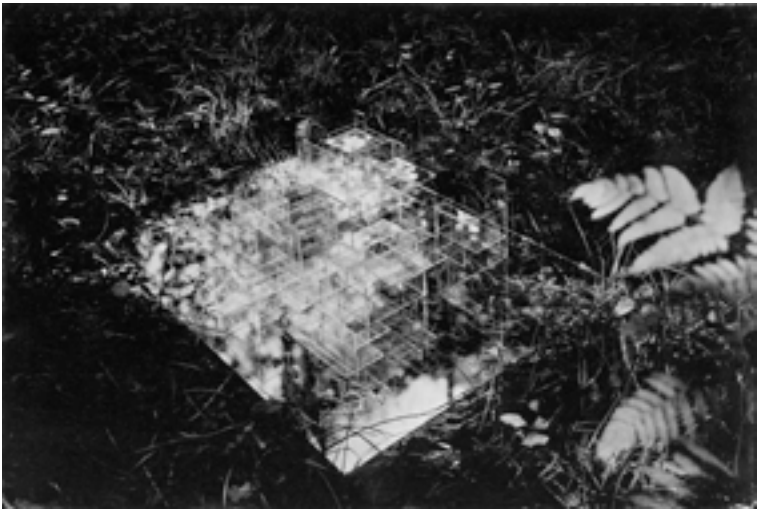
Abelardo Morell (1948) nos revela en sus trabajos aproximaciones al fenómeno de lo fotográfico. Muchos de ellos recogen, directa o indirectamente, una esencialización del proceso para hablar, con la sencillez de cotidiano, de la luz, la sombra, la cámara, en definitiva la imagen. De él son dos de las imágenes que más naturalmente reflejan el hecho fotofánico de la canopea. La proximidad con la que nos envolvemos en ella en numerosos momentos del día a día, y el primer instante de extraña lucidez en que tomamos conciencia de su realidad trascendente. En *"Sunspots on Covered Table"* nos muestra una mesa guarnida con un mantel hogareño sobre el que se proyectan puntos solares. El movimiento de la falda del mantel nos advierte de una exposición prolongada. Tras él se insinúan patas de madera torneada. Una mesa de interior sacada al exterior para declarar la liturgia. La liturgia de almorzar al abrigo del árbol. La liturgia de contemplar el sol proyectado sobre un lienzo en blanco. En *"light entering our house"*, la última fotografía que aparece en su libro *"Camera Obscura"*²⁵ como un epílogo que explique el emerger de la conciencia de estar rodeados del hecho fotográfico. La imagen muestra una ventana cenital en una habitación abuardillada, vacía y enmoquetada. La ventana esta cubierta por una lámina opaca agujereada que actúa a modo de estenope múltiple. El polvo en el ambiente de la habitación muestra los haces luminosos desde cada agujero hasta la proyección en el suelo. Es una imagen medial, media entre las analogías recíprocas de la cámara fotográfica y los recintos con que la naturaleza crea para alberga la luz del sol y mantenerse a imagen de ella.

Esta invisibilidad cotidiana de lo luminoso inmediatamente contiguo está tratado también en la obra de Laurent Millet (1968). Millet plantea las imágenes como un juego infantil de descubrimiento de los límites de lo perceptible. En su ensayo "el

25 Morell, A., & Sante, L. (2004). *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press.



Fig.6-32 / 32b Laurent Millet (2010-11). *Déconstruire*. Ambrotipos 17 x 12 cm.



énfasis de lo diáfano"²⁶ Arthur Kopel califica este movimiento de Millet como un cuestionamiento constante de lo visible con el objetivo de, en su negación, acceder al advenimiento puro de la presencia, en una conjunción entre la mirada y la visión. En su proyecto *"Déconstruire"*, sitúa en la naturaleza una lámina transparente de gran formato, sobre ella una constelaciones de pequeñas construcciones a partir de láminas transparentes que transmiten de entrada una desmaterialización, una ausencia por la transparencia, y, en una mirada más detenida, nos enfrenta a la opacidad por medio de lo transparente. Las láminas no son ajenas a lo luminoso y recogen parte de su estímulo y de sus

26 Cfr. Arthur Kopel (2008). Laurent Millet, l'emphase du diaphane. Recogido el 19 de Octubre 2015, en: <http://www.artkopel.com/Laurent-Millet-l-emphase-du.html>

proyecciones solares. El manto vegetal tras ellas queda ofuscado por la luz recogida en el cristal. Sucede como con el dosel arbóreo, se desenmascara el doble juego de lo sombrío y lo luminoso; de recogerse en lo luminoso y negarle por ello parte de su naturaleza expansiva. Nos muestra la imagen del sol y con ello la detiene parcialmente.

Algo similar sucede en la serie “Eclipsi” (2005) de Manel Esclusa. Esclusa recoge imágenes de las proyecciones generadas durante el eclipse solar. Los puntos de luz proyectados habitualmente bajo los árboles, o como resultado de cualquier intersticio que proteja a la vez un espacio de recolección, se convierten durante el acontecimiento en miradas de lunas crecientes. El extrañamiento acompaña a la visión de



Fig.6-33 Manel Esclusa (2005). *Eclipsi*.

las nuevas proyecciones lunares. Súbitamente se nos ha negado parte de la luz solar y súbitamente también se nos ha revelado la certeza de estar rodeados de sus imágenes tangibles. De nuevo la ausencia, o la negación de la presencia luminosa, nos conmina a integrar en nuestra conciencia una realidad tan inmediatamente circundante.

Como proyecto final de sus estudios en el Surrey Surrey Institute of Art and Design, Nilu Izadi construyó una escultura habitable, con acceso en espiral a un espacio central cónico, con techo abovedado y perforado 18 veces. El proyecto nació como resultado de una serie de experiencias con bloque blancos a los que practicaba agujeros cónicos para entender como circulaba la luz y modificaba los volúmenes. La referencia

clave del trabajo eran las mezquitas y espacios árabes, que según ella, hacen circular la luz y te elevan mucho más que las construcciones occidentales. Su profesor le invitó a radicalizar el proceso y construir un volumen practicable, al que pudiera acceder e dentro del cual pudiera incluirse. “Fue en el verano del 95, que fue el más caluroso que yo he vivido. No hubo una sola nube el cielo hasta un día, en el que yo estaba dentro de mi escultura, una nube pasó y yo vi dieciocho nubes proyectadas en las paredes desde los agujeros que yo había practicado en el techo. Y así fue como descubrí el efecto del estenope en el interior de la cámara oscura. Fue una epifanía”⁵



Fig.6-34 El Bañuelo. S. XI Ziri. Granada.

Esa epifanía de Izadi fue la revelación de la imagen. Ella había erigido la cámara como una escultura con intereses no iconográficos, “para permitir al espectador observar el paso del tiempo a través de la luz cambiante, y para traer el calor y los elementos a un espacio personal.”⁶ Pero no había reparado en la proyección icónica, en el hecho de que la luz es una manifestación informada de todo aquello desde lo que ella emana.

Situada en el interior del bosque la cámara oscura reproduce a pequeña escala este fenómeno canopea y de la manifestación luminosa a través de y en ella. Esto nos permite observarlo objetivamente. La cámara funciona como un ojo y, observando en su interior, el observador se siente participando de una visión externa e independiente a su cuerpo. Paradójicamente esta objetividad involucra al fotógrafo en la mirada exenta por medio de la emoción y el maravillamiento. La cámara produce una analogía del proceso que la envuelve y posibilita una resonancia de sentido a diversos niveles: canopea, cámara, ojo. La cámara genera autónomamente una imagen del exterior, y, en la medida en que cumple función visual, y tiene estructura de ojo, rebasamos nuestra propia observación y la miramos a la vez desde fuera (de la cámara) y dentro (del dosel arbóreo) de la mirada. Envueltos en la cámara, por una lado nos recogemos y aislamos con respecto al bosque y, por el otro, mediante un fenómeno de transposición casi mágico, nos vinculamos a tiempo real con él.

27 Cfr. Eberhart, C. (2010). Nilu Izadi. Recogido el 20 de octubre 2015, en: <http://bombmagazine.org/article/4803/>

28 Surrey Institute of Art and Design. (2012). Recogido el 20 Octubre 2015, en: <http://nilufar.co.uk/surrey-institute-of-art-and-design/>



En el cosmos de la cámara el estenope es el sol. No podemos mirar el sol frontalmente porque nos cegaría, de modo que lo hacemos a través de las imágenes que emanan de él. En nuestro caso es la canopea la que se muestra en el papel, generando primero una imagen latente que una vez revelada se configura como la evidencia de la emanación, del contacto efectivo con el mensaje de luz.



Con el trazo se interviene en el proceso para registrar la visión subjetiva del observador y asociarla con la imagen de luz tomada instantes después. Durante los minutos que ocupa el bordeado de los círculos de luz el Sol se desplaza por el orbe. La voluntad expansiva de la luz se contrapone así a los límites que la sombra le acompaña. El instante detenido en la fotografía incorpora ya para siempre el tiempo extendido del trazo.



Fig.35-37 Nilu Izadi (1995). *Camera Obscura*, Surrey Institute of Art and Design.





Fig. 6-38 / 39
Ramón Casanova (2010)
Canopea
Gelatinobromuro de plata
y pirograbado
40 x 50 cm.

La cámara se situó en un bosque gallego de ribera, compuesto por una masa arbórea de alisos, sauces y fresnos, fundamentalmente. La canopea se situaba entre unos quince y veinte metros de altura. Se aprovecharon los desplazamientos de cámara, atendiendo al efecto scheimpflug, para valorar los desenfoques que acentuaban los intersticios entre la vegetación y los revertían en orificios proyectados. La visión en la cámara se da invertida arriba-abajo y derecha-izquierda, fomentando una captación global de la imagen. Aunque posteriormente decidamos analizar alguno de los detalles, la imagen en el cristal

esmerilado de la cámara llega como un todo integrado que, cabeza abajo, cobra un cariz realista muy disminuido. Las copas bailan ligeramente con el viento, y en la imagen, por momentos es pura luz emocionada.

La imagen fotográfica se obtiene en negativo de gelatino de plata sobre papel. La copia positiva habrá de realizarse por contacto o bien por medios de reprografía y copiado. Los puntos de luz que brotaban en la cámara, son en el negativo profundamente negros, e inquieta ligeramente pensarlos como grafismos o sombras aposentadas en el papel.



Fig. 6-40 / 42
Ramón Casanova (2010)
Canopea
Gelatinobromuro de plata
y pirograbado
110 x 40 cm.



Durante el proceso, se complementa una doble disposición del fotógrafo. Por un lado a dejar expandirse la luz en el cristal esmerilado. Por otro a registrar los límites de crecimiento livianamente perceptibles. El registro de lumínico se realiza mediante papel fotográfico, exposiciones de entre dos y cuatro segundos. El registro gráfico se realiza superponiendo sobre el cristal esmerilado acetatos traslúcidos sobre los que se reseguían las supuestas líneas lindantes entre puntos de luz. La duración del registro gráfico se fue reduciendo paulatinamente hasta los dos o tres minutos, para evitar el desplazamiento solar evidente durante periodos más largos.

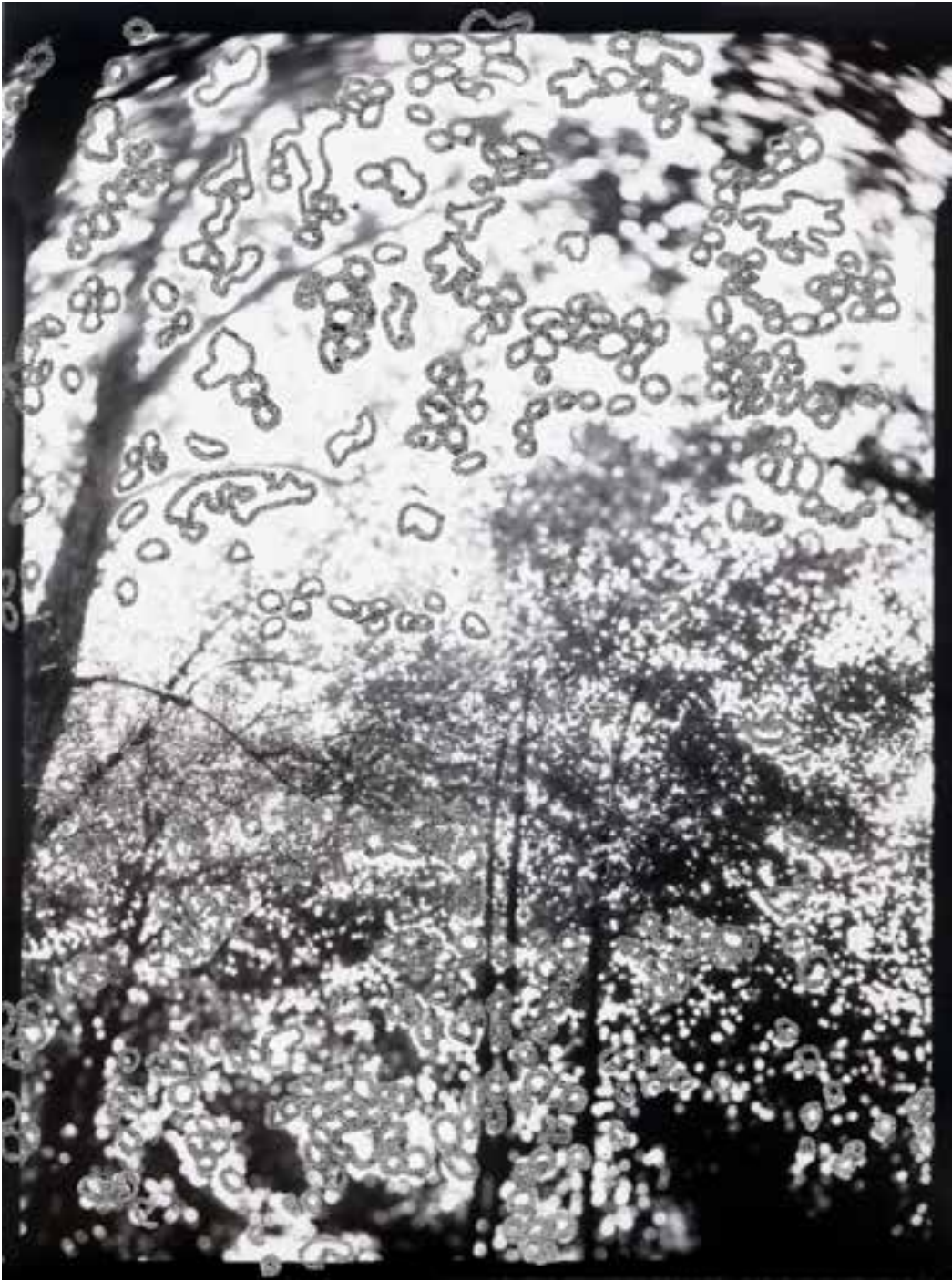
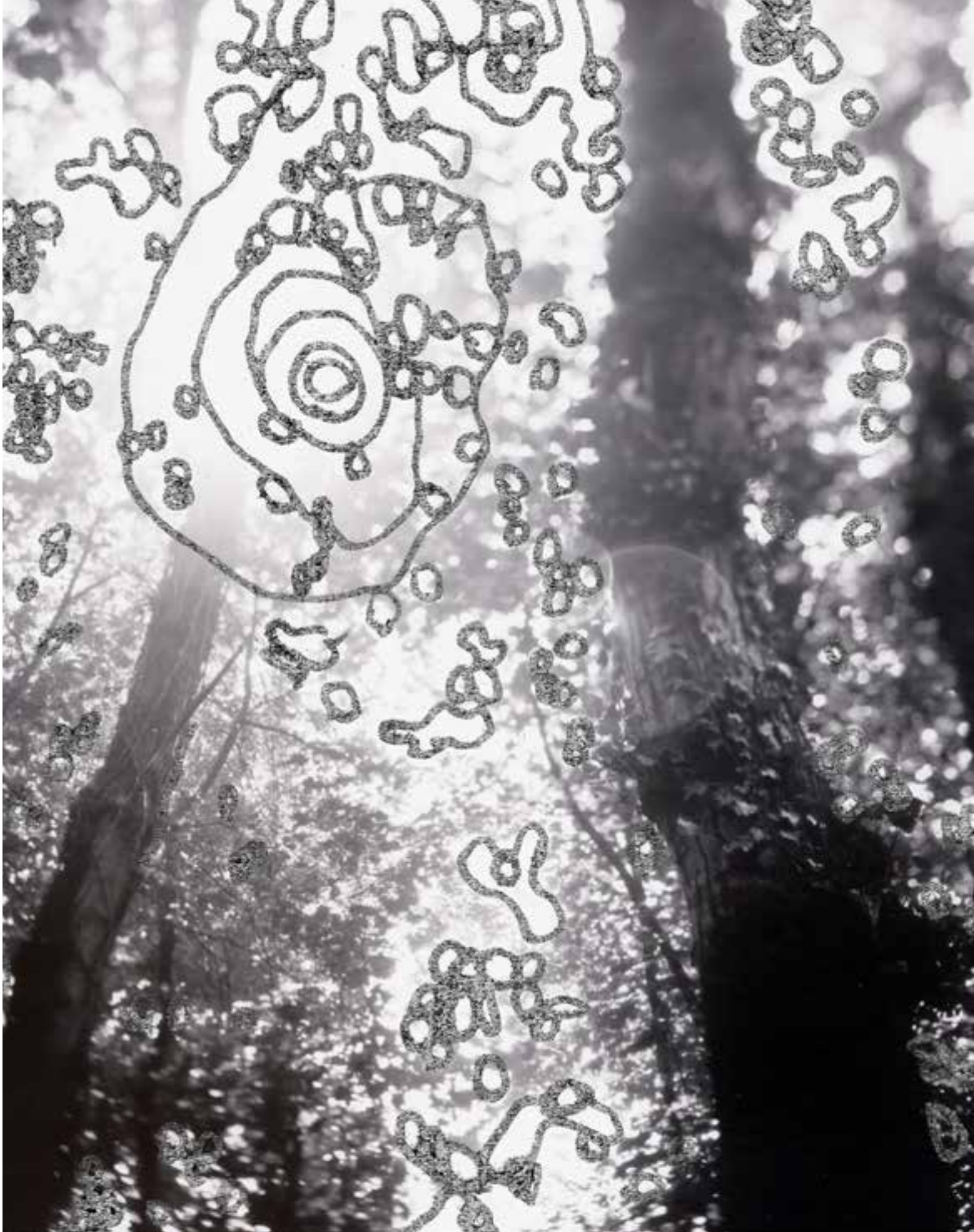


Fig. 6-43 / 44
Ramón Casanova (2010)
Canopea
Gelatinobromuro de plata y pirograbado
40 x 50 cm.

Las imágenes finales se realizaron mediante pirograbado a partir de las grafías insitu, y posterior entintado del acetato para impresionar sobre la copia fotográfica obtenida en el mismo espacio y periodo.



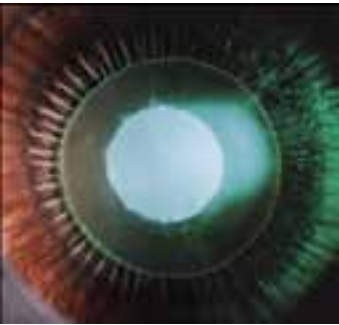
Cámara



Fig.7-01 Anish Kapoor (2003). *Untitled*. Granito negro, 290 x 188 x 46 cm.

“¡Lampos errantes de sol / golpes de viento /
y ráfagas de lluvia! / Desde niño pequeño /
voy a ver el río crecido / que me hace esa seña /
que yo sé.”¹

Fig.7-02 Lennart Nilsson (1978) *The eye*. [detalle]



d'aire / e razadas d'auga! / dende
niño pequeno / vou ver sempre
o riu que ameteu / que me fai
ise aceno / que sein eu.” En:
Novoneyra, U. (2010). *Os Eidos: O
libro do Courel*. Madrid: Árdora, p.
179.

2 Cfr. Calvino, I. (1998). *Memoria
del Mundo y Otras
Cosmicomicas* (3rd ed.). Madrid:
Siruela, pp. 106-117.

El primer ojo

En su relato “La espiral”², Italo Calvino (1923-1985) describe con deliciosa ternura el viaje evolutivo de un organismo primigenio que, permaneciendo a la deriva en un mar indiferenciado, recibe el estímulo vibratorio de otro ser y, por amor, se propone desarrollar una forma propia que sea capaz de percibir y ser percibida.

Qfwfg, así se llama, nos explica en primera persona sus sensaciones dentro del magma ondulante de sustancias e informaciones que le atravesaban y le inundaban como un todo en comunión. En esa comunicación, él era allí con todo lo demás, en un intenso nivel de conexión y participación, aunque directamente proporcional a un inexistente nivel de intimidad. “Pero como no tenía forma sentía en mí todas las formas posibles y todos los gestos y las muecas y la posibilidad de hacer ruidos, incluso inconvenientes”. *Qfwfg* se encontraba un todo interno en el que no existe una interioridad que pueda atesorar en propiedad e identidad. No existían todavía las imágenes, no había modo alguno de incorporarlas, así que había de pensarlo todo de una sola vez, así de golpe, estando ahí, “sencillamente de esa manera indeterminada de sentirse ahí que no excluía ninguna manera de sentirse ahí de otra manera”.

En esa manera suya de estar ahí reconoció otro organismo con el que sintió una estrecha conexión. A partir de ahí, en la voluntad de estar allí con esa otra entidad, comenzó a segregar material calcáreo. “Quería hacer algo que señalase mi presencia de manera inequívoca, que defendiese esa presencia mía individual de la labilidad indiferenciada de todo el resto”. La segregación se produjo de modo natural, sin expectativa alguna de forma, simplemente concentrado en el



Fig.7-03 Lennart Nilsson (1980) *The eye*.

hacer, lo cual era ya una novedad para él, era simplemente una expresión; la conmoción simplemente de ser, de segregarse “sin pensar jamás en otra cosa, es decir: pensando siempre en otra cosa, puesto que la concha no sabía pensarla, como por lo demás no sabía pensar en ninguna otra cosa, o sea todas las cosas que se pudieran hacer.”

Qfwfg construyó para sí una forma que era en realidad para ella; no era una voluntad de ser, sino “la voluntad de ser para ella, de ser yo el que fuese yo, y para ella que era ella”. Al producir la forma produjo también su imagen, la capacidad de ver y ser visto, la posibilidad de acumular memoria de ser. El ser con la única intención de tener un ser desde el cual conocer, identificar, incorporar, aquello que anhelaba.

Y de nuevo, fueron las vibraciones ópticas las que propiciaron que su cuerpo, en el punto de su cuerpo más expuesto a ellas, desarrollara un órgano sensible a ellas, un dispositivo capaz de verlas, de incorporarlas y de disfrutar de ellas en forma de imágenes. “En una palabra, el dispositivo ojo-encéfalo yo lo pensaba como un túnel excavado desde fuera, por la fuerza de lo que estaba listo a convertirse en imagen, más que desde dentro, o sea desde la intención de captar una imagen cualquiera”. El ojo nace porque tiene algo que ver.

El liposoma

Lyn Margulis (1938-2011) sostiene la importancia capital para el nacimiento y desarrollo de la vida de esa diferenciación primordial que de algún modo relata Calvino. Según defiende, los ácidos nucleicos se destruyen mucho más fácilmente de lo que forman espontáneamente, lo cual le lleva a concluir que la sopa indiferenciada de ADN o ARN flotante nunca existió, y que las estructuras membranosas surgieron de naturalmente, como surgen a modo de burbujas cuando agitamos agua con aceite. Cualquier agitación de elementos de diferente densidad acarreará con probabilidad una diferenciación de espacios que propician, pues resguardan del exterior las estructuras de la vida.³

“Las estructuras membranosas con el *sine qua non* de la vida”, sostiene, y añade que: “Puesto que la vida es esencialmente

3 Cfr. Margulis, L. (2014). Planeta simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución. Madrid: Debate Editorial, pp. 96-97.

un sistema de almacenamiento de memoria, algunos de los argumentos que se han propuesto para explicar su origen me parecen poco probables. [...] En mi opinión, esta clase de gotitas representan con más probabilidad la arquitectura natural original de la vida que la pirita férrica, la arcilla o el vidrio.” Se está refiriendo a los liposomas, que describe como vesículas membranosas que aparecen espontáneamente en los llamados experimentos del origen de la vida.

Margulis incide en otra cuestión importante para nosotros: cuál es el motor esencial, y cuáles los comportamientos y las capacidades



Fig.7-04 Kari Lounatmaa. *Cloroplasto*. Cloroplasto de hoja de guisante aumentado 70.000 veces. Los cloroplastos son orgánulos citoplasmáticos de la célula encargados de realizar la fotosíntesis en organismos eucariontes. Están limitados por dos membranas concéntricas y contienen vesículas, los tilacoides, donde se encuentran organizados los pigmentos y moléculas, como la clorofila, encargados de transformar la energía lumínica en energía química.

de lo vivo para mantenerse viviente. En primer lugar, como hemos apuntado arriba, describe la vida como “esencialmente almacenamiento de memoria” y, como consecuencia de ello, determina como factor principal para tal almacenamiento, la concurrencia de un espacio favorablemente recogido; esto es la célula, los liposomas, las vesículas membranosas.



Fig.7-05 Lennart Nilsson. (1969). Feto de 18 semanas, de aproximadamente 14 centímetros. A esa edad el feto puede ya sentir sonidos del exterior.

En segundo lugar y muy relacionado, Margulis plantea que “la vida, con su orden complejo, no viola la ley de la termodinámica de la inexorable tendencia hacia el desorden. La vida siempre necesita su fuente específica de energía de alta calidad. La luz del sol viaja a través de la vida, proporcionando energía para el trabajo cíclico.” Es decir, que la vida se originó en la preñez, por efecto de lo luminoso, de pequeño recintos rellenos de fluido. Dice Margulis: “Al principio, la energía solar pasó probablemente a través de las gotitas; el flujo controlado de energía condujo a la individualidad que después se convirtió en la vida celular. Por definición, las más estables de estas gotitas sobrevivieron más tiempo y finalmente, por azar, retuvieron su forma mediante un incesante intercambio de partes con su entorno”.

Hagamos una traducción de carácter fotográfico. La luz solar pasa a través de una gota, una lente, como efecto de su paso continuado provoca discontinuidades de densidad que van constituyendo un recinto cerrado que puede controlar el flujo de energía luminosa. Las cámaras más capaces de controlar y gestionar las cantidades de energía recibida, retienen sus formas mediante un incesante intercambio de partes con su entorno. Luz y nutrientes, material sensible y luz.

Margulis añade otra idea que nos da idea sobre la reproductividad y la memoria. “La vida cíclica, si tiene a su disposición una fuente continua de energía y nutrientes, hará infinitas copias de sí misma. Los sistemas químicos carecen de individualidad: no pueden producir más *individualidades* La vida siempre ha sido identificada con una serie de individualidades: organismos o células. Éstas deben gastar energía para continuar existiendo pero lo hacen en inseparable conexión con la vida pasada. La vida ha estado, desde su creación y sin discontinuidades, químicamente conectada a su pasado.”

La vida se reproduce a sí misma, recoge la química necesaria del entorno y del interno, para cohesionar materiales sensibles capaces de sustentarse en el recogimiento de lo luminoso. Una imagen de sí mismo y de su sensibilidad, una imagen de las sensibilidades que recoge, adapta y atesora, una imagen transversal desde la primera hasta la última condensación controlada del flujo de energía.



Fig.7-06 Sally Mann (1985). Virginia in the Sun.

En síntesis nos queda en la combinación persistente entre el sentido creativo, la fuerza vital, y su recogimiento en entornos segregados y controlados. Una fuerza lumínica, un fundamento sensible. Esencia y substancia equilibrados en el interior de la célula, o de la cámara. “Desde el comienzo, la vida era una célula, una interacción mutua entre moléculas de genes (como el ARN) y una membrana grasa que las segregaba de su entorno.”⁴

4 Ibid., p. 98

Phôleos

Peter Kingsley (1953) ofrece una visión de las enseñanzas de Parménides bien diferente a la que Platón nos trasladó y quedó inculcada en el pensamiento occidental.

Tradicionalmente asociamos sus ideas a una concepción diurna del pensamiento, es decir: a una trascendencia a través de la ascensión y la búsqueda de la pureza, lo cual se ha coligado al pensamiento racional. Sin embargo, según Kingsley, la exégesis de los escritos de Párménides son diametralmente opuestas al espíritu de sus enseñanzas, y, donde se había interpretado, no sin intención, ascensión desde la oscuridad hacia la luz, se estaba significando en realidad el deslizamiento a lo carnal: el hundimiento de la luz en la materia oscura y la conjunción subsiguiente de ambos mundos en una realidad activada.

Una de las bases de su investigación, relatada en el libro “En los oscuros lugares del saber”⁵, estriba en la demostración de que Parménides era un sacerdote de Apolo y que por su condición acostumbraría a utilizar las prácticas ancestrales de curación, meditación y profecía conocidas como “incubación”.

Estas prácticas de incubación, de carácter chamánico y asociadas a los pitagóricos, estaban relacionadas con espacios de recogimiento adyacentes a los templos y conocidos como *phôleos*, literalmente guaridas de animal, concavidades cavernosas a las que el *phôlarchos* accedía para entrar en un cuarto estado de conciencia. Este cuarto estado infería el acceso a un mundo conjuntivo entre sueño y vigilia, y a una suspensión del tiempo y el espacio.

El objetivo del *phôleos* era el de incubar un nuevo ser conjuntivo, y pasaba necesariamente por un “morir antes de morir”. Se referían a ello como un encontrarse en estado de muerte aparente; estar en la guarida, (*phôleia*), o yacer en la guarida, (*phôleuein*). En la liturgia se había de permanecer

5 Cfr. Kingsley, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.

extendido y en quietud en el espacio oscuro y cavernoso del *phôleos*, al que se accedía por una abertura estrecha, (en griego estreno, de ahí estenope). La inmovilidad revelaba imágenes que permanecían latentes y conseguía reorganizarlas equilibradamente.

Los *phôtarchos*, o señores de la guarida como Parménides era, accedían al *phôleos* con el objetivo de contactar con lo divino, lo divino latente en ellos, la *energeia* que animaba lo carnal. Esta conexión se utilizaba para la profecía y, así, en su función de *iatromanties*, devenían sanadores a través de lo profético, accedían e incorporaban el mensaje de la luz que permanecía latente en la carne y, al revelarlo, lo activaban de nuevo en la oscuridad carnal.

Los *phôtarchos* también acompañaban a otras personas en el correcto acceso a los misterios de esta particular cámara oscura. Dominaban los misterios de la cámara, del acceso, de la quietud de lo sensible y la conexión con los mensajes de luminosos latentes en la materia y capaces de modificarla y reorganizarla activamente.

En la península ibérica, en el área de influencia castreña, Galicia, norte de Portugal y Asturias, se han descubierto ya unas veinticuatro guaridas prerromanas de características comunes muy particulares. Se creía hasta hace poco en su uso higiénico o lúdico como balneario. Ahora sabemos de sus usos como saunas rituales, asociados a lo que parecen úteros de piedra en las que se realiza la purificación mediante la articulación de los cuatro elementos de la antigüedad. Marco García Quintelo, catedrático de historia antigua lo explica con estas palabras en relación a la sauna de Castelón de Castañoso (Fonsagrada): “las saunas son una herramienta que consiste en acumular las cuatro potencias de la física antigua: fuego, agua, tierra y aire. Esto sería una especie de útero, cuando salías de aquí lo hacías renacido: desnudo, arrugado y arrastrándote sobre tu espalda”⁶.

Las saunas, con diferencias tipológicas, comparten siempre varios de sus aspectos principales. En primer lugar el acceso, que se haría a través de un pequeño orificio horadado en una



Fig.7-07 *Pedra Formosa de Briteiros*. La Pedra Formosa era normalmente una piedra monumental de una sola pieza donde se practicaba el estenope por el que había de accederse al espacio interior de la sauna, a la sala de vapor.

6 Cfr. Sermos Galiza (septiembre 2015). As saunas castrexas eran rituais. Recogido 24 octubre 2015, en: <http://www.sermosgaliza.gal/articulo/arte-imaxe-patrimonio/saunas-castrexas-eran-rituais/20150914213043040734.html>

Ver también: Manuel Gago (2015). Unha viaxe ao corazón dos castros: A sauna de Castañoso. Recogido 24 octubre 2015, en: <http://www.manuelgago.org/blog/index.php/2015/09/13/unha-viaxe-ao-corazon-dos-castros-a-sauna-de-castanosos/>

pedra monumental que se ha dado en llamar *pedra Formosa*. Este estenope obligaría a acceder arrastrándose al interior de la sauna. El espacio interior se divide a su vez en dos: un primer espacio que era la sauna en sí, el espacio de purificación, y un segundo espacio más reducido, provisto de un tiro de aire, donde se hacía el intenso fuego que animaba la liturgia.

García Quintelo se refiere a este espacio como un útero de piedra construido desde una concepción embrionaria. El objetivo del ritual era retornar al espacio de gestación telúrico para morir y posteriormente renacer. Esto resuena en nosotros como el *solve et coagula* de los alquimistas, y nos recuerda muchos rituales actuales

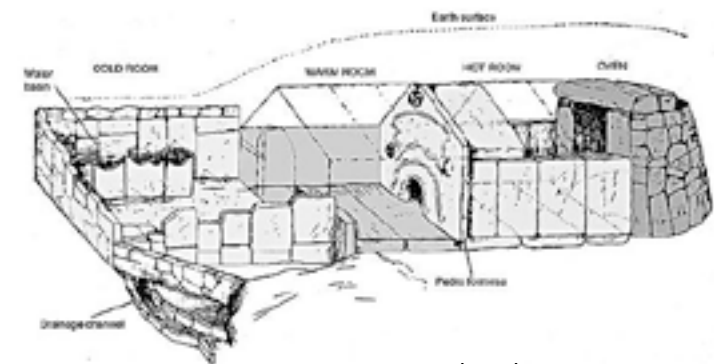
del agro gallego, como el no menos simbólico trabajo nocturno con la alquitara en la espiritualización del bagazo de la uva en una conjunción de agua y fuego, el agua-ardiente.

Empédocles describe un ciclo cósmico que consiste en la unión de las cuatro sustancias elementales, las cuatro

raíces, los elementos tierra, aire o éter, fuego y agua. Y en su cosmología sería el poder del amor, que a veces era llamado simplemente Afrodita, la que los reuniría y cohesionaría en un solo ente. Así describe de hecho también la formación del ojo, tal como hemos apuntado en el capítulo de este estudio “el ojo premeditado”.

Según Kingsley, Empédocles y Parménides coincidirían en concebir el ser humano y el contexto natural como el lugar propio de la trascendencia. Es decir, si bien refirieron que lo divino estaría en su pureza e inmortalidad antes de mezclarse en el ser humano, la interpretación de que estarían refiriendo un estado superior, que se aspira alcanzar, sería errónea. Sería pues, el espacio natural del encuentro, donde las fuerzas puras se encontrarían para manifestarse, permitiéndonos reconocer lo divino en todo; también en nosotros. Para Empédocles no habría nada que dejar atrás pues todo lo que nos rodea es divino. Se trata de reconocer el mensaje latente en la amalgama elemental animada por Afrodita que nosotros somos.

Fig.7-08 Ángel Villa. Alzado de la sauna de Briteiros. Se puede observar que las salas principales están bajo el nivel del terreno.



De ahí la entrada al espacio lúgubre y oscuro de la cámara, el *phôleos*, la sauna, para reconocer el misterio de la encarnación. Los seres humanos, hijos del sol, reposan en el silencio de la cámara oscura para entender y asumir los mensajes de la luz animados en la oscuridad de lo carnal.

En el catálogo del proyecto “El Agua y la Tierra Originales. La sostenibilidad de la imagen”, Raimon Arola recoge los textos de Cattiaux que daría sentido al ritual de acceso permanencia en el interior de la cámara, entendido como un encuentro, un religarse, con la cosmogonía universal: “Antes del comienzo todo permanecía en el reposo de las duras tinieblas de la muerte. El fuego al despertarse en el agua ordenó el caos, y los cuatro elementos engendraron el espíritu vivo del universo”.⁷ En la oscuridad de la cámara, el material sensible se pone en contacto con un fuego primordial, materialización de lo luminoso que anima el mundo imaginal.

El objetivo, ya lo hemos pronunciado, sería precisamente el del ritual de sanación y renacimiento. Se trata de alcanzar la nueva vida, la conciencia de la conjunción, a través del agua que no moja de los alquimistas, el material fotosensible de los fotógrafos, la lágrima emocionada de todos ellos. En palabras de Alexander Sethon: “Este elemento contiene a los otros tres, y sirve para producir, conservar y aumentar todos los cuerpos que vemos. Contiene una excelente Medicina, dotada de las virtudes superiores e inferiores. Dichoso aquel que la sabe fijar con su espíritu. Así como el Fuego separa las cosas que están juntas, el Agua une las que se hallan separadas; la naturaleza, al reunir las cosas superiores con las inferiores por conducto de las intermedias, se sirve del Agua [...] En resumen: el Agua, por una sal imperceptible para los sentidos, disuelve las simientes que la tierra contiene; esta disolución separa los cuerpos, esta separación los conduce a la putrefacción, y esta putrefacción a una nueva vida”⁸

La cámara era un modo de acceder al cuerpo, y el cuerpo no se dejaba atrás en un viaje transcendente, sino que constituía el espacio mismo de la trascendencia. Los sentidos no se negaban por tramposos o aparentes, sino que eran la puerta de acceso al mensaje más real de lo luminoso.

Fig.7-09 John Chiara (2009). Fotogramas del video *John Chiara Photographic process*. John Chiara ha instalado en su cámara oscura portátil un canal de plástico negro de aproximadamente cuatro metros por el que sale de la cámara, después de haberla preparado con el material fotosensible. De este modo evita la entrada de luz y provoca, quizás involuntariamente, una liturgia de renacimiento para cada nueva foto. Recogido en: Casanovas, R., Leco, J., & Rivera, M.



(2008). *El Agua y la Tierra Originales. La sostenibilidad de la imagen*. Zaragoza: Fundación Norte / Diputación de Zaragoza, p. 24.

8 De su Carta filosófica. Recogido por Raimon Arola en: *Ibíd.* p. 25.

El Agua y la tierra Originales

El proyecto “El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen” nació fruto de la relación con los artistas Mapi Rivera y Jorge Egea. Los tres manteníamos trayectorias y poéticas procedimentales muy diferentes y, sin embargo, coincidíamos en algunos anhelos de fondo fundamentales.

En el transcurso de una de nuestras conversaciones, comenzaron a pronunciarse varios interrogantes compartidos sobre la materialidad de las imágenes, así como sobre los elementos y sustancias primordiales que fundamentaban la acción de la imagen tanto en su capacidad para manifestarse como en la intensidad con la que se incorporaban en nosotros. Esta incorporación de la imagen se constituyó como la pregunta clave que atravesaba transversalmente diferentes niveles de nuestra práctica artística.

En ese atravesar, nuestras diferentes prácticas y capacidades procesuales nos permitirían acceder a los diversos niveles y densidades del fenómeno creativo imaginal. así pues, nos planteamos la posibilidad de desarrollar un proyecto conjunto que nos permitiera explorar esos fenómenos en la praxis. El proyecto fue becado por la Fundación Norte y la Diputación de Zaragoza, lo que nos permitió desarrollar algunas acciones complejas que no podrían haberse realizado sin el apoyo de alguna institución.

La primera acción, que constituyó el instrumento sobre el cual orbitarían las subsiguientes actuaciones, fue la construcción de una cámara oscura de barro de tamaño natural, es decir: practicable para una o dos personas en su interior. Esta cámara se realizó en el taller y estaba prevista para la realización de imágenes interiores intrauterinas, una especie de acceso imaginal al espacio de la matriz y, del mismo modo, servir de cámara fotográfica literal, con la incorporación de papeles fotográficos de diversos tamaños. En paralelo, esta acción,

conllevo una actuación equivalente en el exterior. En este caso se trataba de horadar una montaña de barro, y acceder a su interior. El objetivo primero de esta acción era performático, se trataba de vivenciar la entrada real a una matriz telúrica.

De estas dos acciones *ad intra*, de acceso al espacio de gestación de las imágenes, se produjeron una serie de materializaciones *ad extra*. En estas manifestaciones imaginales exploramos las apariencias más sutiles y también las más densas. De lo sutil: el puro contacto con lo luminoso, la suspensión temporal en el interior del útero de barro, la gestación de regeneraciones de luz, las proyecciones luminosas sobre agua. De lo denso: las improntas sobre el barro de la cámara, las concavidades por reposo mantenido, las mimesis del cuerpo modelado, y todos los sedimentos materiales sostenidos de la acción conjuntiva del agua y la tierra.

Tras la pregunta sobre las imágenes persiste otra mas intensa sobre nosotros siendo imagen. Sobre la construcción de una cámara de barro gigante subyace la más íntima intención de reproducir a gran escala la acción de gestación de las imágenes. Si la fotografía puede ser una analogía de otras gestaciones, en este caso la gestación era de nosotros mismos en el interno de la montaña de barro. En lo que era un tiempo sin tiempo, un retorno a un espacio preparto impreso en nosotros y nuestras imágenes. Recordemos las palabras de René Guenón, según las cuales existe una relación estrechísima entre la montaña y la cueva “al ser consideradas ambas símbolos de los centros espirituales, como lo son también, por razones evidentes, todos los símbolos «axiales» o «polares», de los que uno de los principales es precisamente la montaña. Recordemos que la cueva debe considerarse situada bajo la montaña o en su interior, de tal modo que se halla igualmente sobre el eje. Ello refuerza aún más el vínculo existente entre ambos símbolos, complementarios entre sí.”⁹ Guenón insiste en el mismo ensayo que la montaña representa la exteriorización de la verdad visible y accesible para todos, y su cúspide el “lugar de la verdad” y que, en el otro extremo, la cueva pasó a ser la verdad interna y oculta, la que necesita iniciación para ser revelada; “el símbolo más apropiado del centro espiritual” y, por tanto, “de los santuarios iniciáticos”. La conjunción de ambos elementos representa para Guenón la reunión

⁹ Guenón, R. (1996). *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 166.

contrarios, de los dos principios complementarios de lo interno y lo externo, de la exteriorización y la interiorización.

La cámara representa para nosotros esa conjunción de sentido en la pulsión y el latido de un corazón. Guenón nos explica la transversalidad de la analogía, que es capaz de sumergirnos tanto en la caverna como en la cámara; desde la cámara como desde el espacio embriológico donde se organiza nuestra materia por resonancia de un latido, corazón; una imagen latente que se despierta en nosotros en cada recogimiento y que se revela con cada nueva imagen: “Aludíamos antes a la estrecha relación existente entre la cueva y el corazón, lo que explica el papel desempeñado por la caverna desde el punto de vista iniciático en cuanto a representación de un centro espiritual. En efecto, el corazón es esencialmente un símbolo del centro, ya se trate del centro de un ser, o, análogamente, del de un mundo; por decirlo en otros términos: ya se coloque desde un punto de vista «microscópico» o «macroscópico».”¹⁰

Recogemos un extracto del texto elaborado por el Dr. Josep Maria Jori como acompañamiento al catálogo del proyecto. En revisión del acceso a la interioridad de la matriz que la cámara comporta y de la posterior unicidad del alumbramiento resultante:

“En prácticamente todas las mitologías, al universo primigenio se le concibe como una gran matriz, huevo que contiene en su espacio interior la potencialidad de todas las cosas, es el recipiente primordial cuya membrana lo distingue del caos exterior.

En la más ancestral y propia tradición, encontramos a los dobles principios de «las aguas primordiales», «la oscuridad», «el poder invisible», y «lo ilimitado», la denominada *ogdóada* egipcia que se unieron para formar el huevo cósmico e incubar al dios del sol, a la semilla de luz Ra.

Posteriormente Ra crea a su imagen y semejanza y así del sudor de su frente aparecen los dioses y de sus lágrimas los seres humanos. Humano de lágrima, ser líquido también de agua y sal, fluido, que alivia la sequedad emocional del ojo de Ra, esa lágrima que empaña su «visión», al tiempo

la recoge y al desprenderse aparece como la visión caída, la imagen caída y deformada de la «visión» de Ra. Cómo proyección del mismo, luz condensada de su «visión», lente de su «visión» y de su luz, lente que focaliza y sectoriza la «visión» en visiones, generando la multiplicidad de las imágenes de proyección, multiplicidad de reflexiones y espejismos.

Para volver a la «visión» original, a la «visión» de Ra, hay que ir más allá de la precesión de las imágenes, de las proyecciones y volver al útero inicial e iniciático, volver al estado de incubación, y en él transmutarse en materia sensible, en emoción a la luz para que esta revele nuestro ojo original, la «visión» a la que pertenecemos, nuestra verdadera imagen original, el icono invisible. La cámara oscura hace las veces de huevo, útero iniciático, en la que el cuerpo debe transmutarse en materia fotosensible, en estética pura.

La cámara oscura es por tanto el lugar de la incubación, el refugio dónde guarecerse, y proceder a la sanación física y metafísica, teniendo en cuenta que toda patología tiene su origen en el alma, y por tanto no deja de ser una pérdida de la propia imagen, empañamiento o corrupción de la misma, con la incubación de la imagen, tratamos de sanar o restaurar nuestra propia proyección. La sanación proviene de otro nivel de existencia, de otro estado que modifica el estado contaminado de la imagen, la visión deformada. La sanación efectiva sería la fijación definitiva de la imagen original que no solo nos permitiría renacer, sino que nos haría inmunes a cualquier estado de sombra, a cualquier espejismo o especulación.

A la cámara oscura, refugio excavado en la tierra, se accede mediante y a través de un paso estrecho, en griego *esteno* de ahí el estenope, como paso estrecho de la luz, principio de la cámara fotográfica. Esa estrechez nos sirve de paso al interior de esa matriz, acceso al estado primigenio para el posterior alumbramiento.”

10 Ibid., p.162

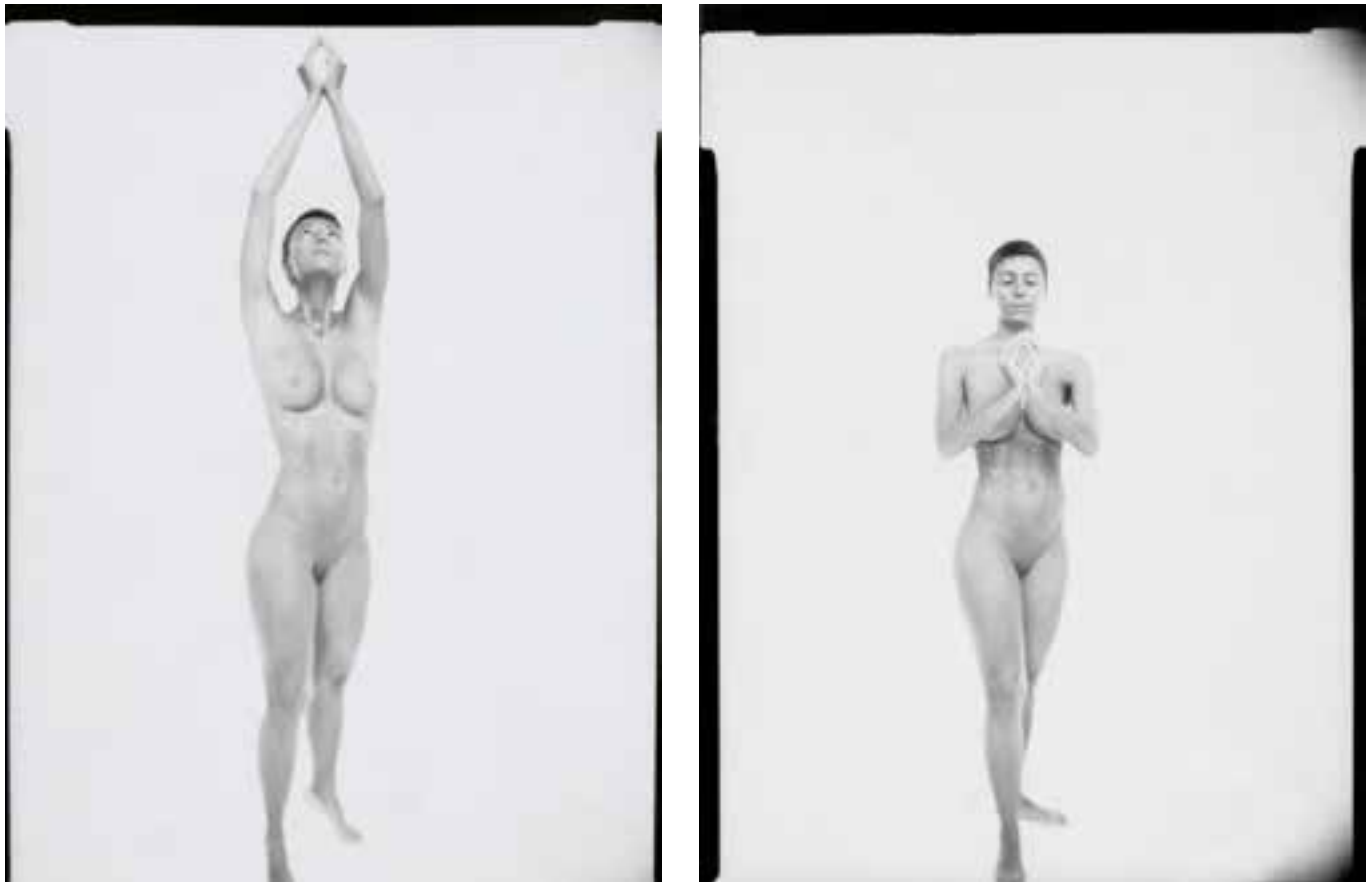


Fig.7-10 a/b
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Captura II.
Papel Baryta 70 x 50 cm.
a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Fig.7-11
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Captura I.
Papel Baryta 70 x 50 cm.
a partir de negativo papel 9 x 12 cm.



Fig.7-12
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidad latente I.
Fotografía c-print 100 x 100 cm.



Fig.7-13
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidad latente III.
Fotografía c-print 150 x 150 cm.



Fig.7-14
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidad latente IV.
Fotografía c-print 150 x 150 cm.



Fig.7-15
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidad dérmica X.
Fotografía c-print 60 x 60 cm.



Fig.7-16
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidad dérmica I.
Fotografía c-print 60 x 60 cm.

Fig.7-17
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidades gestálticas XI.
Tres fotografías c-print
150 x 75 cm.



Fig.7-18
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Sostenibilidades gestálticas X.
Tres fotografías c-print
150 x 75 cm.



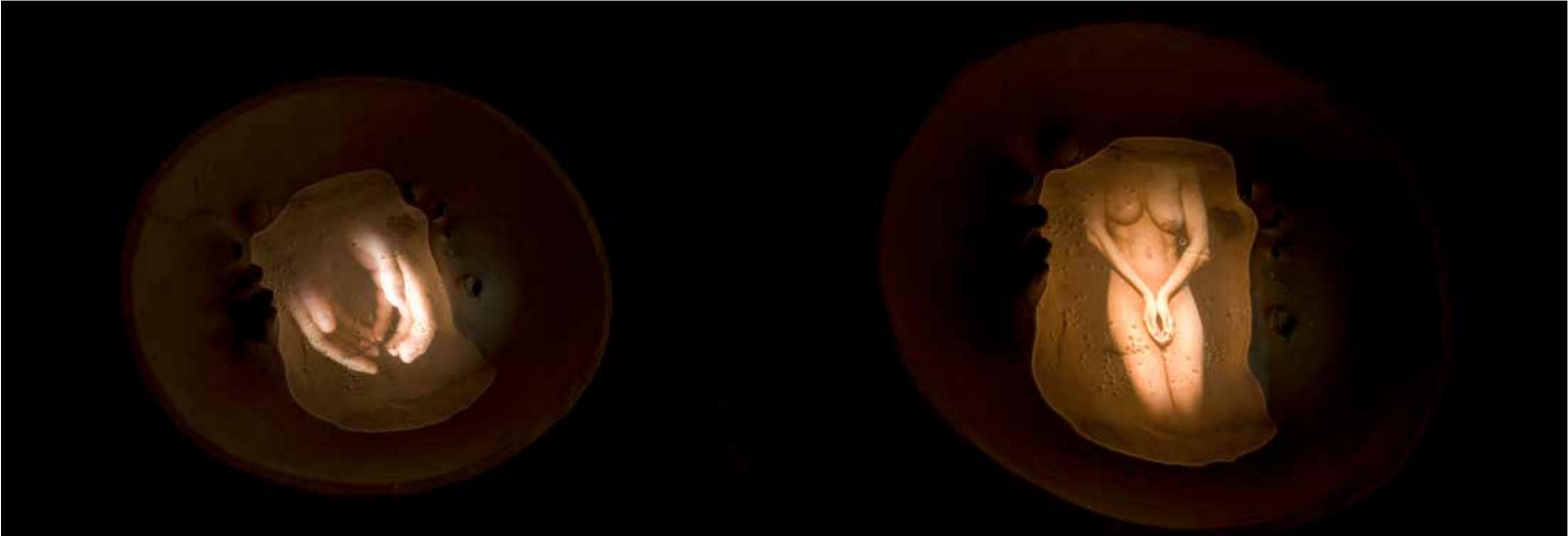


Fig.7-19
Ramón Casanova,
Jorge Egea & Mapi Rivera (2007).
Agua Revelada I.
Proyección sobre agua en recipiente
de arcilla cocida 80 x 80 cm.

Fig.7-20
Ramón Casanova,
Jorge Egea & Mapi Rivera (2007).
Agua Revelada III.
Proyección sobre agua en recipiente
de arcilla cocida 80 x 80 cm.



Fig.7-21
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Captación III.
Negativo directo de cámara oscura,
gelatino-bromuro de plata
100 x 80 cm.



Fig.7-22
Ramón Casanova,
Jorge Egea & Mapi Rivera (2007).
Captación I.
Copia por contacto a partir de negati-
vo directo de cámara oscura, gelatino-
bromuro de plata 100 x 80 cm.



Fig.7-23
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Revelación corporal.
Fotografía c-print 100 x 100 cm.



Fig.7-24
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Cuerpo revelado.
Fotografía c-print 180 x 180 cm.



Fig.7-25
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
*Making of proyecto Agua y Tierra
Originales.*



Fig.7-26
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
*Construcción de cámara-matriz
de barro*



Fig.7-27
Ramón Casanova, Jorge Egea
& Mapi Rivera (2007).
Condensación XI.
Papel Baryta 75 x 100 cm.
a partir de negativo papel 9 x 12 cm

“Despertar. Incorporarse. El lenguaje lleva al símbolo de estos dos sucesos, o más bien momentos, de un suceso único, aspectos del instante decisivo entre todos de nuestro vivir. Incorporarse, incorporarnos, como si viniese de un medio que no fuera nuestro cuerpo al que hubiéramos dejado en abandono mientras dormíamos, como si el dormir fuera una vocación de habitarlo. Incorporarse: entrar en le propio cuerpo, y entrar en ese otro cuerpo de la vida; extraño cuerpo que no tiene contorno, ni figura enteramente visible, cuya presencia es fluir, cuya manifestación primaria es seguirse. Incorporarse, cuyo sentido trasciende la acción de entrar en posesión del propio cuerpo, porque es entrar a formar parte de una totalidad de la que sólo deja ver un fragmento, a su vez fragmentario. Un fragmento que encajamos en una continuidad supuesta e invisible. Hemos de

aferrarla y al mismo tiempo, en un acto único, desplegar nuestro ser entumecido en la tiniebla del sueño, aun enajenado por el largo viaje de los sueños; desprendernos de la imagen presente, cargada de significación, de hace un instante no más y de ese sopor que bajo todo ensueño se mantiene como si de un hechizo se tratase; destituir del carácter de realidad a lo que nos embebe; desembebernos como un río que ha derramado su caudal fuera del cauce de un lecho sin hueco ni confines, que se ha mezclado, extendido, perdido de sí, enajenado. Ha de volver en sí; despertar es correr un cauce. Reunir algo de nuestro ser que se ha fragmentado, que ha usado de la elasticidad de la materia viviente hasta poner en peligro su unidad. Esta unidad es lo que aparece en el instante del despertar, lo que crea este instante único, le hace ser uno; un instante.”¹¹

11 Zambrano, M. (2004). *Los sueños y el tiempo*. (2nd ed.). Madrid: Ediciones Siruela, pp. 57-58.

Templo fuego

“Las fotografías (algunas fotografías) parecen tener, según mi opinión, ese valor de constelación de imágenes y de temporalidades, por el cual se desdobra y se transforma la distancia, y por el cual la ausencia inviste la presencia. Es en este sentido en el que la fotografía no es nunca simple recolección del pasado (de un haber-estado-allí), sino la operación por la que el pasado se transforma en futuro —con la condición de que se admita que el pasado y el futuro sólo tienen sentido en el instante preciso del presente, vivido como una imagen fulgurante, despertar, pasaje.”¹²

Hay un sencillo experimento de física recreativa que se realiza con una vela y una linterna. Para sorpresa de cualquier niño, al aplicar la luz de la linterna sobre la vela encendida, la sombra proyectada de la vela no incluye su llama, por lo que parece apagada. Para un adulto manejando la lógica, en la luz sobre la luz no hay cambio ni variación y por lo tanto no existe la posibilidad de que llama sea visible; para el pensamiento mágico del niño sucede simplemente que, al contrario de lo que sucede con la vela de cera, la vela proyectada sobre la pared no está encendida.

Quizás Heráclito se refería a algunos de estos misterios de la existencia aparente de las cosas cuando defiende la teoría de los contrarios, tan resumida en la máxima “lo contrario, conveniente”¹³. La luz no arroja sombra, y se hace visible cuando la materia la acoge. La luz se regocija en la oscuridad como substancia en la que expresarse. Lo externo y lo interno mantienen una hermandad, son el reverso recíproco de la misma entidad, juntas ofrecen visibilidad a lo invisible, permiten entrañar lo visible en un halo de invisibilidad; oculto y protegido el rayo persiste en el fuego. El tiempo envuelve lo atemporal, lo instantáneo deviene sustrato de lo perdurable.

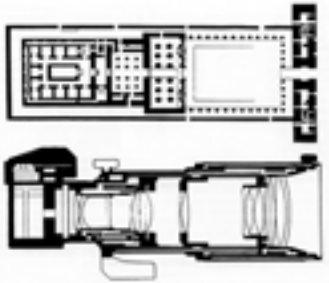


Fig.7-28 Juan Luis Moraza (1996).
Templo portátil. Planta tipo de un templo egipcio; sección tipo de una cámara fotográfica moderna.

12 Durand, R. (1998). El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 109-110.

13 Seguimos la traducción de José Gaos. Cfr. Gaos, J. (1940). *Antología filosófica: la filosofía griega*. México: Casa de España en México.

La cámara fotográfica es una analogía portátil de al menos dos de los estos binomios que se completan a sí mismos. El primero y más obvio, el de la luz entrañándose en la oscuridad. La cámara sobreviene imantada a la potencia generatriz del estímulo electromagnético; la onda y el fotón, el cuerpo invisible excitando el cuerpo sensible; la resonancia extendiéndose y ordenando un sentido tendido en lo oscuro; lo visible o lo audible: lo táctil, lo háptico, el acceso total al encuentro: la sintonía, la revelación.

El segundo, en sintonía con el primero, el de la sustracción al tiempo de un instante de persistencia. La cámara se sitúa en el centro del mundo, en el tiempo y el espacio cero, la cota cero de todas las orientaciones. Es el imán del tiempo, no el

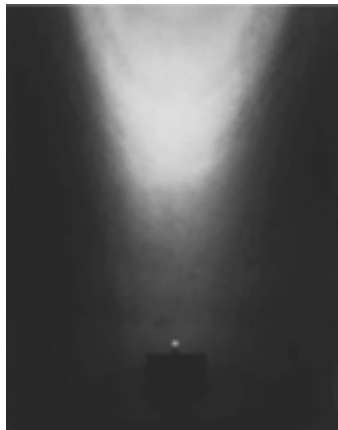


Fig.7-29 Hiroshi Sugimoto (1998). *Chapel of Notre Dame du Haut II*. Gelatina de plata, 63,5 x 50,8 cm.

Fig.7-30 Anish Kapoor (1992). *Building for a Void*. Hormigón y estuco, 1500 cm. altura. Instalación en la Expo 92, Sevilla.

Con reminiscencias de su forma externa al minarete de la Mezquita de Samarra (s. IX), el observatorio del vacío, dispone un espacio interior con dos aperturas circulares: una en el nadir, que conecta con un espacio críptico; la otra en el zénit, que conecta con el cielo y proyecta un círculo solar evolucionando en el interior. En un supuesto axis mundi ambos umbrales se encontrarían en uno solo.



sustrato de acumulación, no la sustitución de un duración por otra más prolongada, no. El tiempo cero, como la luz pura en la oscuridad, se manifiesta en el instante de conexión de los flujos de duración. Es una suspensión de los relojes, un entrañamiento a lo atemporal.

El templo es la primera cámara en ensanchar el tiempo, en la medida en que la cámara es el primero y el más primordial de los templos. El internamiento a lo íntimo, el sobrepasamiento del compás, la nota pedal, la suspensión de la lógica de la duración. Si el templo congrega la luz en lo oscuro, y ambos se preñan y se envuelven, la oscuridad del templo ha abrazado también la potencia expansiva de lo luminoso. He aquí el misterio de la condensación de lo luminoso y la explosión de la carne.



Fig.7-31 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 1*. Santa Maria de Marquet, provincia de Barcelona.



Fig.7-32 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 1*. 27. April 1992 8.25-10.35 h. Lichteinfall von Osten.

Esto lo expresa así Juan Luis Moraza (1960) en su ensayo "Templo portátil. Tiempo fuego"¹⁴: "El universo hierve: su luz y su color son el resultado de ese pequeño su hervor electromagnético. Todo pierde algo y algo gana al ser iluminado, se quema y se consume. Y los ojos hierven con el hervor de la luz en las cosas. Somos intermediarios de fuego, ...ni fríos ni calientes, nuestra existencia depende de una organización matizada que realiza operaciones controladas con ese hervor."

¹⁴ Moraza, J. L. (1997). *Templo portátil. Tiempo fuego*. Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía, (2), 111-134.

Fig.7-33 Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 1. 22. Juli 1991 8.00 -10.00 h. Lichteinfall von Osten.*



Y el fuego que se refiere en este hervir total es ese *Arché* para Heráclito; es la fuente que pervive y que siempre ha estado ahí; ese fuego no tiene un comienzo y, por tanto, no se espera de ella un final. No nos impele a una ascesis por desprendimiento del mundo, a una intangibilidad en el territorio de lo puro, no; nos reclama a la conciliación de lo luminoso y lo carnal, a lo que se consume e ilumina eternamente. Así el pecho de Prometeo se consume diariamente como punición por sustraer el fuego de un ascua divina.

El templo es eso, la duración exacta del instante, el reconocimiento del fuego que perdura porque ha estado siempre ahí y, en ello, una asimilación en él, como reunión de los tiempos. Una revelación que en Heráclito se expresa así: “Este mundo, el mismo para todos, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que ha sido eternamente y es y será un fuego eternamente viviente, que se enciende según medidas y se apaga según medidas”.

La primera explosión, que no ha dejado de explotar, y que condensa materia persistente en sus vértices voraginosos, dando lugar a las primeras imágenes. las primeras luces visibles, y las luminarias que rigen los sistemas, como el sol rige el nuestro. El templo situado en el *axis mundi*, allí donde se planta el gnomon para separar una parte de la duración,



Fig.7-34 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 2. San Clemente de la Tobeña, provincia de Huesca 27.*



condensarla con medida y encenderla en sintonía con una supratemporalidad. Ello no se extrae de la duración, sino que se entraña la duración y se sustrae a través de un eterno retorno: el giro constante del sol dando sentido a un zenit, definiendo un levante y, ante todo, persistiendo en un fulgor “eternamente viviente”.

Moraza insiste en que si hace doscientos mil años algunas gentes aprendieron, por azar y necesidad, a gobernar el fuego, dieron en realidad lugar al segundo inicio de la fotografía. “El primero había sucedido mucho antes del hombre, cuando algunos fragmentos de realidad se especializaron para ver, para filtrar el fuego exterior y simular esos datos en imágenes (heliógrafos). Después, las sombras en la cueva platónica, la cámara oscura (stenopè) de la antigüedad, la linterna mágica (sgl. XVIII), el diorama (1822), la fotografía (1835), el cine... cultos solares más o menos laicos.”

Para su proyecto “*Sonnenstand*” (posición solar), la alemana Ursula Schulz-Dornburg (1938), cruzó España de este a oeste, siguiendo un particular Camino de Santiago que le hizo detenerse en ocho Ermitas. La más oriental la mozárabe Santa María de Marquet, en la provincia de Barcelona, y la más occidental la también mozárabe San Miguel de Celanova, provincia de Ourense.

Fig.7-35 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 2. 26. April 1992 7.30 h. Lichteinfall von Osten.*

Fig.7-36 Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 2. 18. Juli 1991 7.30-8.00 h. Lichteinfall von Osten.*

Fig.7-37 Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 5. 15. Juli 1991 7.30-11.00 h. Lichteinfall von Osten.*



Fig.7-38 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. SanEsteban de Viguera, Logroño.*

No podemos desdeñar el simbolismo del Camino al oeste. Precristianizado, un viaje al poniente, hacia el *el finisterrae*. Lo hacía siguiendo la ruta de las estrellas, seguían la vía láctea, de la que Macrobio, en su “Comentario al Sueño de Escipión”, dice que las almas proceden: “estas almas han partido de este lugar, y es a este lugar a donde vuelven...”¹⁵. Ya cristianizado continúa el viaje iniciático hacia la última luz, allí, ante el último rayo de sol quema sus ropas el peregrino. O ya confinado a postrarse en la cripta del apóstol, ante la estrella de plata y ocho puntas sobre el sarcófago.

Las ermitas en las que Schulz-Dornburg permanece, al menos el tiempo suficiente para asimilar el acceso de lo luminoso, son formas básicas que, a la vista de su planta y las aperturas hacia el exterior, podrían funcionar en todos los casos como



Fig.7-39 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. 28. April 1992 9.30 -11.00 h. Lichteinfall von Osten.*

cámaras fotográficas. Aunque, es evidente, en el momento de su consagración no estaban inspiradas en la captación de la luz visible sino, más bien, en la luz trascendente que en todo caso se adentraba análogamente en ellas por la apertura (a veces la única estrecha apertura del templo) practicada en el ábside y orientada a la primera luz del levante.

El *phôleos* está aquí expropiado al sentido de lo luminoso, y lo luminoso está apropiado para lo numinoso, en un atisbo

15 Cfr. Romero, A. (2005). Las creencias astrales y el Camino Jacobeo hasta Finisterre. En: Sala, J. M. E., & Flórez, M. A., *Cultura Y Literatura popular: Manifestaciones y Aproximaciones en (con)textos Irlandeses, Angloamericanos Y Otros* (1st ed.). Sevilla: Arcibel Editores.

fotográfico de correspondencia entre la luz de fuera y la luz de dentro, lo interno y lo externo. La luz dibujándose a si misma en un material sensible de carne, que siglos más tarde tendría asimilación en el haluro de plata, o en el silicio de los sensores digitales.

El proyecto de Schulz-Dornburg da imagen de lo expresado por Walter F. Otto (1874-1958) resulta claro que “las formas tan diversas que hoy denominamos con el nombre de *arte* estuvieron antaño muy cerca del culto, e incluso estuvieron dominadas por su esfera.” Y añade que “Las artes nos permiten vislumbrar asimismo cómo se desvincularon del culto y se hicieron mundanas. Sin duda fueron llamadas a la vida gracias a un hálito más poderoso y de impronta más profunda de lo magnífico, de cuya existencia emana, incluso hoy, cuando



consideramos que no requieren más apoyo que ellas mismas, un sentimiento de éxtasis y de gracia. Y, así, si contemplamos lo original y las fuerzas primigenias, habríamos de designar sin distinción todas las actividades creadoras del hombre como prácticas de culto.”¹⁶

Fig.7-40 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. 11. Juli 1991 9.30 -11.30 h. Lichteinfall von Osten.*

16 Otto, W. F. (2006). *Dioniso - Mito y Culto* (3rd ed.). Madrid.: Ediciones Siruela, p. 27

Sant Miquel de Lillet

La Ermita de Sant Miquel de Lillet es uno de los seis templos románicos con planta circular catalogados por Whitehill en el contexto del siglo XI y en torno a los Pirineos Catalanes.¹⁷

Sobre el altar se encontró una inscripción que data su consagración el nueve de mayo del año mil. Sin embargo, no tenemos constancia escrita de su existencia hasta el año mil ciento sesenta y seis. Esta última fecha está en concordancia con una época en la que, por influencia de las cruzadas, se recuperó en Europa el uso de los templos de planta centralizada o rotondas.¹⁸

Las rotondas de esta época siguen principalmente los modelos de la Anástasis de Jerusalén y el Pantheon de Roma, y se consideran herederas también de un cierto carácter funerario o conmemorativo. Mausoleos y Baptisterios, que representan los dos umbrales del recorrido vital humano, adquieren la forma circular. El círculo es considerada la más pura de las formas; según recogen Champeaux y Sterckx, “el círculo es en primer lugar un punto extendido; participa de su perfección.”¹⁹ Todo el perímetro del círculo es equidistante del centro; todo en él se refiere al centro y parece recogerlo y señalarlo; todo en él es una expansión del centro, la condensación formal de un momento de su propagación. Quizás por eso Cirlot lo refiere como un emblema solar, símbolo del cielo y su perfección, que da forma primordial a la eternidad.²⁰ Chevalier y Gheerbrandt concuerdan con Cirlot cuando sostienen que “El círculo expresa el soplo de la divinidad sin comienzo ni fin. Este soplo se prosigue continuamente y en todos los sentidos. Si el soplo se detuviese, habría enseguida una reabsorción del mundo. El sol y el oro, que es su imagen, se designan con un círculo. En la antigüedad el plano circular se asociaba al culto al fuego, de los héroes y de la divinidad. El redondel posee un sentido universal (orbs-órbita) que el globo simboliza. La esfericidad del universo y de la cabeza del hombre son otros tantos índices de perfección”.

17 Cfr. Whitehill, W. M., & Gumí, J. (1973). *L’art Romànic a Catalunya: segle XI*. Barcelona: Edicions 62.

18 Cfr. Montessinos, V. (sin fecha). Círculo Románico. Templos de planta centralizada. Recogido el 31 Septiembre 2015, en: http://www.circulo-romanico.com/index.php?menu_id=4&jera_id=1209&page_id=957&cont_id=1637

19 Cfr. Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, pp. 300-305.

20 Cirlot, J.-E. (1995). *Diccionario de simbolos* (11th ed.). Barcelona: Editorial Labor, p. 130.

Lo que inicialmente nos fascinó de Sant Miquel de Lillet fue, precisamente, la contundencia con la que su planta circular reproduce el esquema bidimensional de un ojo. El ábside semicircular que se le añade al cuerpo principal en dirección este añade si cabe más correspondencia del templo con el órgano de la visión; la córnea conteniendo el cristalino y el cuerpo vítreo perimetrado por la retina.

La emoción inicial ante el papel nos llevó a viajar hasta el templo. Una vez allí, nuestra emoción se confirmó. La rotonda, situada en lo alto de un promontorio cercano al monasterio de Santa María de Lillet, tiene una forma rotundamente sencilla. El templo es, además, de entre las rotondas del contexto catalán, uno de los más simples y de medidas más reducidas; seis metros y medio de diámetro exterior; cuatro metros y setenta centímetros, el interior. Parece negarse a sí mismo el protagonismo por la exuberancia o la magnificencia de la forma, y esto le comporta en retorno un acoplamiento casi orgánico con el paisaje.

Como un florecimiento natural, la rotonda se sitúa en el centro del espacio. La elevación de su situación no distrae de la altura de las montañas colindantes, que parecen rodearla y, por momentos, asemejan una resonancia amplificada expandiéndose centrípetamente desde el templo. Su interior es un espacio de recogimiento. una vez cerrada la puerta de



Fig.7-41 Whitehill (1973). Planta de los templos románicos circulares catalogados en *L’art Romànic a Catalunya: Segle XI*. Todos de orientación este-oeste.

acceso, el espacio queda casi completamente a oscuras, con la salvedad de la luz que entra por las pequeñas aperturas en el ábside, perfectamente alineado este-oeste. El basamento está ligeramente enterrado, lo cual le concede a su interior una altura extra inesperada y, al visitante, una sensación de adentramiento en lo telúrico.

La cubierta es una cúpula semiesférica sin aberturas elaborada con la disposición de bandas lombardas concéntricas vistas. La

clave es un bloque cuadrado que tiene cada una de sus esquinas apuntando hacia los orientes; inscrito en ella, una cruz de ocho puntas perfectamente alineada con la orientación del templo.

En el interior se produce un insólito silencio. Se significa en nosotros un asilamiento de las contingencias externas: el tiempo, el lugar, el clima y hasta lo luminoso diurno se funden en un eco lejano. En el interior se da la condensación del sentir y los estímulos sensibles envuelven en una capa protectora que parece gestar una nueva visión. La luz del levante atraviesa y envuelve el templo cada día con su eclíptica, desde hace casi mil años. El ojo es aquí el ojo de la tierra, de lo humano (de humus) transpuesto a un sentir de acompasamiento y trascendencia.

Fig.7-42 Ramón Casanova (2009).
Sant Miquel de Lillet. Vista general del templo orientación sur.



Fig.7-43 Jordi Gumí (1972).
Sant Miquel de Lillet.





Fig.7-44
Ramón Casanova (2009).
Sant Miquel de Lillet. Vista este.
Copia Glicée 30 x 30 cm.

Se puede apreciar la apertura de aproximadamente 20 cm. practicada en el centro del ábside. En nuestra idea de ojo, esta apertura sugeriría la pupila; fuertemente contraída por la intensidad de la luz recibida.



Fig.7-45
Ramón Casanova (2009).
Sant Miquel de Lillet. Interior.
Copia Glicée 30 x 30 cm.



Fig.7-46 / 47
Ramón Casanova (2009).
Sant Miquel de Lillet. Vistas norte.
Copia Glicée 30 x 30 cm.





Fig.7-48
Marta Bosquet (2010-2011).
Sant Miquel de Lillet.

Las aproximaciones fotográficas al templo se dispararon con cámaras de medio formato, Hasselblad y estenopeica zeroimage. La primera con intención descriptiva, la segunda con el interés centrado en la reverberación de sentido: “estenopeica dentro de estenopeica”: concavidad de madera en relación a concavidad de piedra.

En paralelo, se dejaron en el paisaje tres cámaras preparadas para solarigrafía. Latas metálicas camufladas entre elementos vegetales, cargadas con papel fotosensible blanco y negro, con una apertura mínima y con el objetivo de que registraran la eclíptica solar durante dos años. Desgraciadamente, las cámaras desaparecieron de su enclave y no pude comprobar los resultados. En un golpe de suerte contacté con Marta Bosquet que había tenido la misma intención de registrar la Ermita mediante solarigrafía. En nuestra correspondencia me transmitió la emoción que le produjo descubrir la concordancia del templo con el movimiento solar: “Cuando me dijiste que estabas estudiando la influencia de la luz en construcciones religiosas, tan solo me pareció curioso, lo que realmente me sorprendió fue cuando abrí la cámara. ¡De todas las cámaras que había colocado, era la única ocasión en que la trayectoria del sol pasaba sobre el edificio!”.

Pantheon

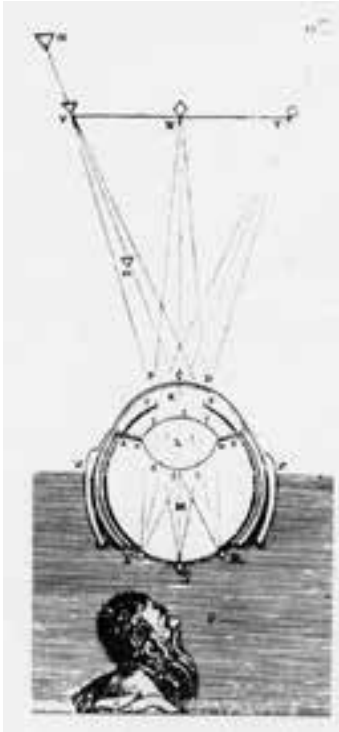
La acción del augur romano, la de delimitar el espacio celeste y consagrarlo para la observación atenta de sus signos, tiene un equivalente en las primeras lecciones de cualquier aprendizaje básico de lo fotográfico: el encuadre. Poner en cuadro, delimitar, establecer un orden de las cosas, atender a una segregación del espacio para generar el vacío suficiente y corresponderse en sentido con el más allá.

En ambos casos estamos hablando de una contemplación, y lo hacemos por dos vías: la de separación y la de reunión. Templo, del griego *tememos*, con la misma raíz indoeuropea *tem* que nos refiere el cortar, el delimitar o el repartir, plantea en la misma acción los dos gestos bien diferentes y totalmente complementarios en la misma acción. Una conexión y un desconexión. Tanto en el templo como en la cámara fotográfica, el más allá es aquello hasta donde el ojo nos lleva, aunque, evidentemente, las diferentes naturalezas del ojo influyen en la categoría de la irradiación a la que se orientan, en la frecuencia de vibración que recogen e incorporan. La orientación determina en primer lugar un situarse en el mundo, reconocerse en la dualidad y la distancia, y, derivado de ello establecerse en la congruencia de un religamiento.

En primer lugar delimitar el espacio sobre su cabeza, como lo hacían los augures etruscos. Plantando un gnomon en el suelo y trazando sobre las indicaciones proyectadas por el sol una primera línea de este a oeste, llamada el *decumanus*; ésta era cortada perpendicularmente por el *cardus* y, del encuentro de ambas resultaba el centro del mundo; la sectorización para el análisis, el espacio habitable, el sitio, lo sitiado.²¹

En segundo lugar, lo primero que uno hace en el centro del mundo: observar, contemplar (*contemplatio*, de *cum* y *templum*): determinarse con el espacio ocupado, y proyectarse en una esfera de alcances y límites. Ese es el gesto primigenio, que

Fig.7-49 René Descartes (1637).
Ilustración del funcionamiento del ojo.
Hammond sugiere que la adición de un observador era una convención; para nosotros evidencia un punto de vista externo y analítico. El observador no se incluye en la visión sino que la analiza. Cfr. Hammond, J. H. (1981). *The camera obscura: a chronicle*. Bristol: Institute of Physics Publishing, p.24.



21 Cfr. Cirlot, J.-E. (1995). *Diccionario de símbolos* (11th ed.). Barcelona: Editorial Labor. ver también: Arola, R. (1986). *Simbolismo del Templo*. Barcelona: Ediciones Obelisco.



Fig.7-50 Christoph Scheiner (1626-1630). *Rosa ursina, sive sol ex admirando facularum & macularum suarum phoenomeno varius*.

Scheiner nos sitúa en el centro de la visión. Nos imagina acompasándonos a su interioridad. Como sucede con el oso, en los ciclos de oscuridad aletargamos nuestros sentidos conscientes y nos adentramos en el estudio vivenciado de la imagen luminosa.

refunda el centro a cada momento y que podríamos definir así: “viviendo es como nos descubrimos, a la vez que descubrimos el mundo exterior; este mundo nos da forma pero también podemos actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundos, el interior y el exterior que , en un diálogo constante, forman uno solo, y ése es el mundo que debemos comunicar.”²²

Este texto es de Cartier-Bresson, deja claro hasta que

punto hay asimilación en la contemplación y la del fotógrafo. Comunicación entre el mundo exterior y interior, y curiosamente, la acción primordial de esta reunión es la cimentación de un interior donde registrarla, y donde resguardarla. El centro más oculto, el más interno; el corazón del hombre, el sanctasanctórum en el templo o el material sensible en la cámara, son los espacios en los que se vela el fuego del encuentro.

Algunas tradiciones recogen aún esa idea en la forma más pura. El culto al fuego nuevo: un ascua recogida en el fuego propiciado la noche del solsticio de invierno y que ha de perdurar, alimentándolo cada día, hasta el siguiente ciclo de máxima oscuridad terrenal.²³ En esta conjunción de contrarios se actualiza el encuentro, no la distancia sino el encuentro que trae a ambos a la existencia.

Walter F. Otto se ve en la necesidad de adelantarse a aclarar la confusión entre el culto y sus materializaciones: la exteriorización en el rito o, más allá, la petrificación en el templo. “Lo que se le ofrece al género humano en las teofanías no es una esencialidad completamente irreconocible e irrepresentable, que se limita a conmovir el alma que ha vuelto la espalda al mundo, sino el mundo mismo en forma divina, como plenitud de formas divinas”.²⁴ Otto nos hace distinguir que, si bien el elemento primordial de la reunión es el culto,

22 Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 30-31.

23 Rodríguez López, J. (1974). *Supersticiones de Galicia. y preocupaciones vulgares*. (5th ed.). Lugo: Editorial Celta, pp. 129-130.

24 Otto, W. F. (2006). *Dioniso - Mito y Culto* (3rd ed.). Madrid.: Ediciones Siruela, p. 32.

la persistencia con la que éste se asimila a sus formas y sus espacios de celebración provoca a menudo la confusión de sentido que nos lleva a apartarnos de la experiencia más real y epifánica del encuentro.

Las propias formas del arte son explicadas por Otto desde este punto de vista. Defiende como “las formas tan diversas que hoy designamos con el nombre de «arte» estuvieron antaño muy cerca del culto, e incluso estuvieron dominadas por su esfera. Incluso la lengua fue creada sin duda alguna en el trato con lo excelso, con lo que mueve al mundo; antes de que pudiera servir de comunicación entre los hombres, surgió con una fuerza primigenia en calidad de alabanza y de rezo. Las artes nos permiten vislumbrar asimismo cómo se desvincularon del culto y se hicieron mundanas. Sin duda fueron llamadas a la vida gracias a un hálito más poderosos y de impronta más profunda de

Fig.7-51 F. Marion (1868) *Wonders of Optics*. *Camera obscura es una inacabable fuente de entretenimiento*. En la imagen establecemos comparativa entre los cortes transversales de las dos cámaras, la oscura y la Rotonda.

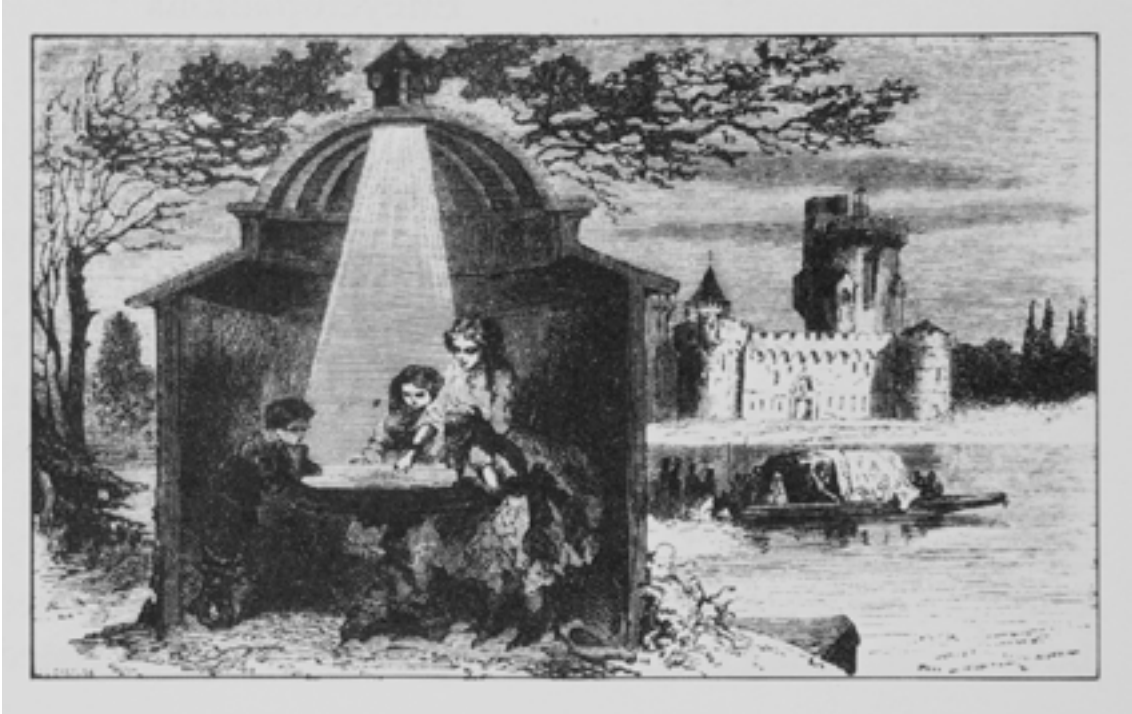




Fig.7-52 vista aérea del Pantheon. Por la sombra podemos apreciar la orientación norte-sur que, junto a la presencia del óculo cenital y la concordancia con el obelisco de Ramsés II, da idea de su advocación solar.

lo magnífico, de cuya existencia emana, incluso hoy , cuando consideramos que no requieren más apoyo que ellas mismas, un sentimiento de éxtasis y de gracia”.²⁵

Del mismo modo que hoy los templos de nuestras ciudades se han llenado de turistas ajenos totalmente al sentido trascendente del cual derivaron las formas y los espacios que veneran ya en un sentido de superficialidad, sucede que las formas del arte se han sustraído de las asimilaciones con formas y espacios

trascendentes. Àngels Ribé (1943), explica el sentido más íntimo de su obra artística, como un recuperar ese culto trascendente que previene en la mirada mágica de la niña que fue. “Creo que, en cierto modo, estamos reproduciendo gestos que hace muchos años tenían una aplicación concreta. Ahora, un artista puede coger un cuchillo y cortar el agua de un lago. Tal vez hace mucho tiempo, un curandero estuviese haciendo exactamente el mismo gesto o el mismo ritual con la intención práctica de lograr que lloviese. Una «idea artística» sólo puede comunicarse a través de una «pieza artística». Y precisamente este «elemento artístico y su comunicación subconsciente» es lo que más me interesa.”²⁶

Ribé nos habla de la comunicación con los actos no conscientes que nos atraviesa, y los reivindica en la “pieza artística”, es decir, no alejándolos del mundo hasta el territorio de las ideas, sino adentrándose en los fenómenos que hacen concurrir; asimilándose con su duración, con su gestación y manifestación.

De algún modo está revindicando el fenómeno no controlado; lo contrario del análisis; lo que supondría un remontar el acto contemplativo desde lo separado a lo reunido, unívocamente complejo y profundo. Esto lo asociamos nosotros a un modo del culto, y de la fotografía, que en la tradición hindú se conoce como *darsan*, esto es: “El hindú no va al templo a «adorar» sino antes bien «para *darsan*» para ver la imagen de la divinidad”. Es sobretudo la tipología de esta visión lo que nos aclara más un sentido de intermediación e inclusión de sentido, a saber: “el *darsan* es una visión en las dos direcciones, pues si el devoto ve al dios, también el dios ve al devoto y ambos entran en contacto a través de los ojos.”²⁷

25 Ibid., p. 27.

26 Intersecció de pluja. (2007, octubre). Recogido el 5 de septiembre de 2015, en: <http://www.macba.cat/es/interseccio-de-pluja-4435>

27 Boorstin, D. J. (1994). *Los creadores*. Barcelona: Crítica, p. 16.



Fig.7-53 Ramón Casanova (2007). Vista exterior desde los despachos del Senado Italiano.

Esta especie de juego asociativo nos llevó a pasar una semana en el Pantheon de Roma, concretamente la semana del solsticio de verano del año dos mil siete. Queríamos ver qué sucedía permaneciendo durante siete días en el interior del ojo más grande del mundo. El Pantheon es una cámara sobredimensionada de cuarenta y tres metros de diámetro, divididos en una semiesfera apoyada en un cilindro de tal manera que, si trazáramos el diámetro de la esfera, el punto de apoyo se correspondería exactamente con el nadir bajo la única apertura del templo: el óculo de casi nueve metros de diámetro.

El óculo se corresponde al sol en el orbe del templo y su círculo de luz proyectado evoluciona celestialmente por el interior del espacio durante todo el ciclo solar. Al estar el templo orientado norte-sur, y la puerta en la orientación norte, al mediodía del solsticio de verano el sol se posa exactamente ante la puerta.

La magnificencia del espacio contrasta con la unicidad con la que se entrega. Se presenta todo de golpe; en la primera entrada, accedes ya a la totalidad del órgano de visión. Ningún elemento permanece oculto, nada se guarda, se reserva o se protege. Todo está dispuesto para la visión. En el Pantheon templo el fiel accede a la recreación del mundo, un cielo grandioso y sin embargo abarcable y mensurable. Para el vidente, su ojo se entra en otro ojo; puede ver evolucionar la visión, puede ver antes de ver, puede proyectarse en la asociación de miradas. Esta dentro del ojo!, no es un análisis de la visión, es un permanecer en su interior mientras ella ve. Para el fotógrafo es la conjunción de las anteriores sumadas a una nueva analogía la de la cámara dentro de la cámara.

Un estenope desmesurado proyecta una imagen del sol sobre la bóveda de la rotonda y al llegar el mediodía, toca el suelo y te baña de luz; la misma que te baña fuera, pero aquí

es dentro y se hace consciente, la interioridad con la que participas en la iluminación que se te entrega. El fenómeno te involucra totalmente, tal como lo explica Stephen Holl: “En el formidable espacio del Panteón sentí por primera vez la pasión, la vigorosa capacidad de la arquitectura para involucrar todos los sentidos. Casi cada mañana, durante meses, cruzaba su enorme puerta de doble hoja y entraba en el silencio esférico de esta obra de dos mil años de antigüedad. Cada día su apariencia variaba con el rayo de luz que atravesaba el óculo

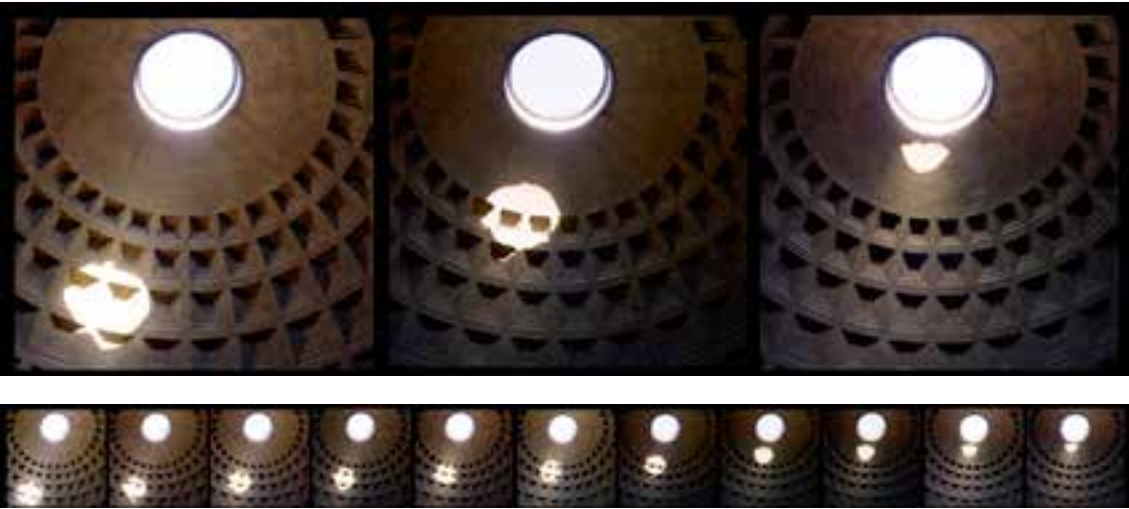


Fig.7-54 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, Evolución de la mácula solar 25 junio 2007*. Durante la tarde, a medida que la inclinación solar aumenta, la proyección parece querer recogerse en la pupila que la proyecta.

abierto y que lo cambiaba todo de un modo espectacular. En las mañanas de tormenta, el cilindro del aguacero de luz contenía destellos de gotas de lluvia que se reflejaban en su lenta caída hacia el suelo y se escurrían por las ingeniosas ranuras del pavimento de mármol que conectaban con el sistema de alcantarillado antiguo.”²⁸

Un tiempo anterior al tiempo, el fenómeno abismal que abre las cuestiones temporales: “El Panteón es un abismo simétrico, una pureza vacía en blanco y negro. [...] se proyecta un disco de luz blanca a medida que el sol viaja por su interior con un ritmo lento, celestial. [...] el Panteón habla del tiempo anterior al tiempo; un tiempo vacío o, al menos, un prodigioso instante pétreo que deja abiertas las cuestiones temporales. [...] pensamiento y percepción parecen equilibrados; en este caso, los fenómenos parecen equivalentes al poder de las ideas.”²⁹

28 Holl, S. (2006). Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, p. 44.

29 Ibid., p. 47.



Fig.7-55
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 25 junio 2007,
9:00 - 10:20h.
Papel baryta 100 x 100 cm. a partir
de negativo papel 18 x 18 cm.

La cámara estenopeica autoconstruida se situó durante más de una hora en lo que ahora es el altar mayor el templo, en el costado sur de la rotonda, para captar la evolución solar y humana.

Durante la hora y veinte minutos que el estenope de mi cámara estuvo orientado al estenope de la cámara que la contenía, el espacio se sacralizó para mí, o en mí. La acumulación de estímulo solar propició un

halo luminoso homogeneizado, casi táctil. En paralelo, cientos de turistas entraron fugazmente en la rotonda, desplazando su mirada por la superficie de la rotonda y llevándose una rápida captura de aquello que les parecía más destacable: principalmente el altar mayor. Los puntos luminosos en la base de la imagen se corresponden a los flashes disparados en mi dirección durante la hora y veinte minutos que allí permanecí.

Fig.7-56
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, el óculo,
26 junio 2007, 13:43 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-57
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 25 junio 2007,
17:00 - 17:25h.
Papel baryta 50 x 50 cm. a partir
de negativo papel 18 x 18 cm.

Cámara situada en el eje vertical bajo el óculo. Si trazamos la circunferencia de la cúpula, aquí estaría exactamente apoyada sobre el suelo





Fig.7-58 / 59 / 60
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007.
C print 40 x 40 cm.



“El panteón tiene esta gran ventaja: bastan dos instantes para penetrarse de su belleza. El visitante se para ante el pórtico, avanza unos pasos, ve la iglesia y se acabó. Esto que acabo de decir le basta al extranjero; no necesita otra explicación; el encanto que le produzca el monumento será proporcional a la sensibilidad que el Cielo le haya dado para las bellas artes. Creo que no he conocido nunca un ser que no se

emocione en absoluto al ver el Panteón. Este célebre templo tiene, pues, algo que no se encuentra ni en los frescos de Miguel Ángel ni en las estatuas del Capitolio. Creo que esta inmensa bóveda suspendida sobre sus cabezas sin apoyo aparente inspira a los tontos el sentimiento del miedo; no tardan en tranquilizarse y se dicen: «¡Y es, sin embargo, por complacerme por lo que se han tomado la molestia de ofrecerme

una sensación tan fuerte!». / ¿No es esto lo sublime?³⁰

30 Stendhal, Paseos por Roma. Recogido en: Arnau Amo, J. (2008). Palladio, 1508-2008 : una visión de la antigüedad. Valencia: General de Ediciones de arquitectura, p. 251.



Fig.7-61
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 25 junio 2007, 11:53 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-62
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 9:57 h.
C print 50 x 50 cm.

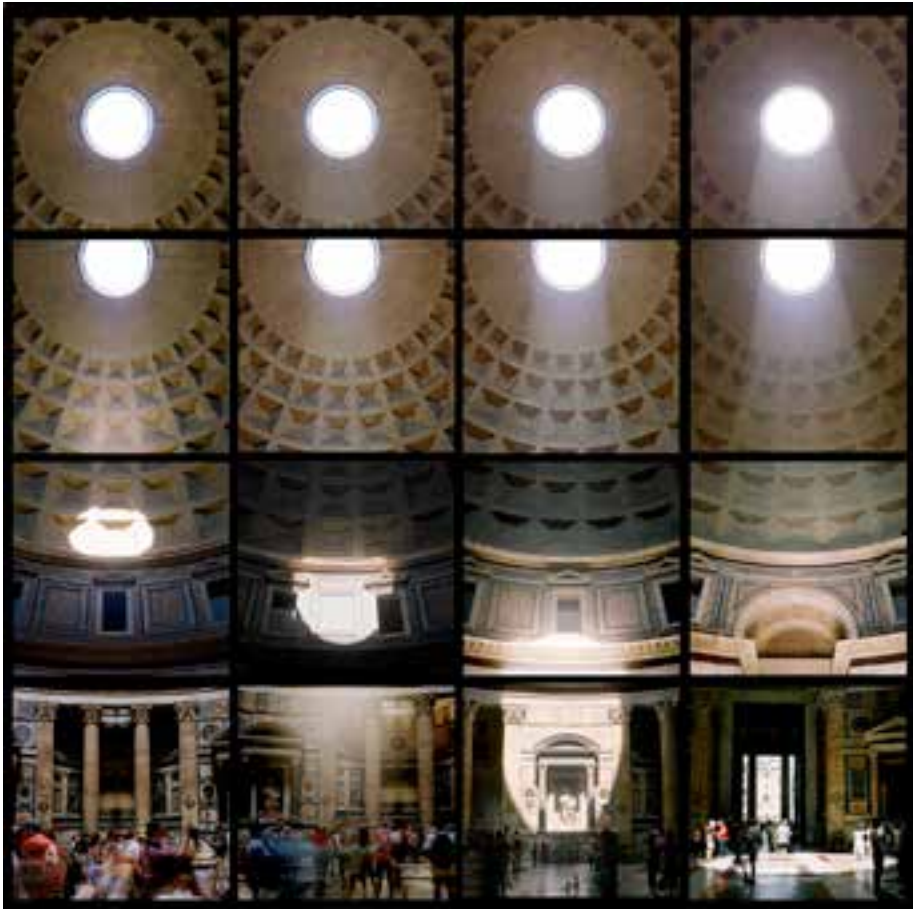


Fig.7-63
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, Evolución de la mácula solar. 24 junio 2007.
La última imagen, en la que la mácula solar esta proyectada ante la puerta principal, se corresponde al mediodía solar.

Fig.7-64
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, el óculo proyectado, 27 junio 2007,
C print 100 x 50 cm.



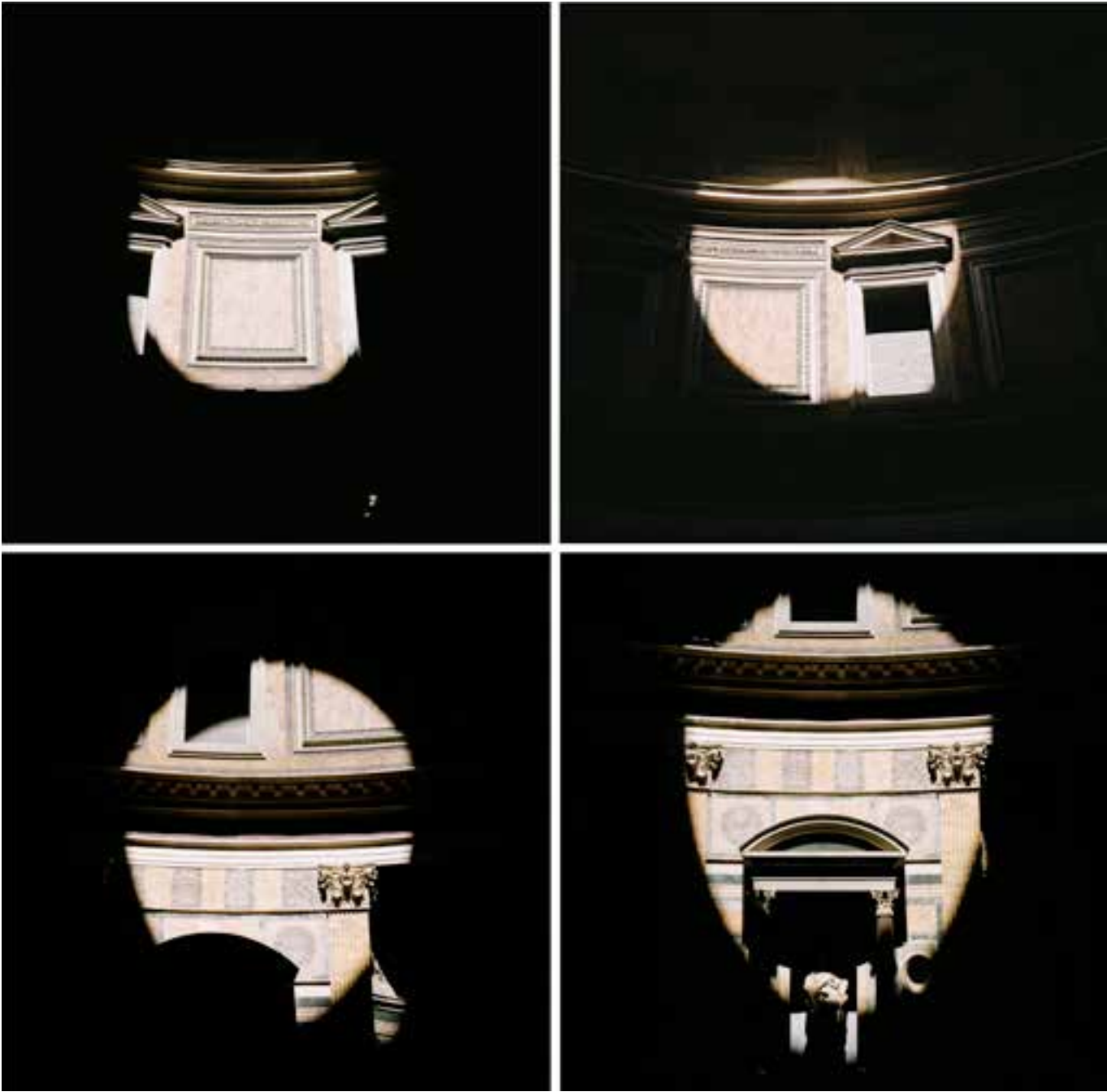


Fig.7-65
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, el óculo proyectado II,
26 junio 2007,
C print 100 x 50 cm.

Fig.7-66
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:19 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-67
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 11:52 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-68
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:21 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-69
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:30 h.
C print 50 x 50 cm.



Fig.7-70
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 24 junio 2007,
mediodía solar.
C print 50 x 50 cm



“Había querido que el santuario de Todos los Dioses reprodujera la forma del globo terrestre y de la esfera estelar. [...] La cúpula, construida con una lava dura y liviana que parecía participar todavía del movimiento ascendente de las llamas, comunicaba con el cielo por un gran agujero alternativamente negro y azul. El templo, abierto y secreto, estaba concebido como un cuadrante solar. Las horas girarían en el centro del pavimento cuidadosamente pulido por artesanos griegos; el disco reposaría allí como un escudo de oro; la lluvia depositaría un charco puro; la plegaria escaparía como una humareda hacia ese vacío donde situamos a los dioses”.³¹

31 Yourcenar, M. (2004). *Memorias de Adriano*. México: DeBolsillo, pp. 153-154.

Fig.7-71
Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 24 junio 2007,
mediodía solar.
C print 50 x 50 cm



Et in Arcadia

“Durante toda la vida anduve / a soñar, larga y hondamente, / con la Arcadia maravillosa, lejana / y legendaria. / Viajé a Grecia / y, con ojos atentos y avariciosos / contemplé la Arcadia: es un / paisaje de olivos y rocas, / gris y salvaje, donde hay un pueblo / pequeño y miserable, llamado / Paradisus: nada menos. / Todo / era árido, pobre y desolado. / Entonces cerré los ojos hacia fuera / y los abrí hacia dentro. / Y pude / mirar la Arcadia feliz y verdadera.”³²

La Sala XVI del British Museum de Londres conserva una joya de la región griega del Peloponeso llamada Arcadia: el friso del Templo de Apolo Epikourios en Bassai, también Apolo Epicurio o Apolo Basitas, el mediador, el que cura.

Dicho friso uno de los ejemplos más sugerentes de los relieves del final del siglo V a.C., redescubierto en 1811 por un grupo de ilustrados diletantes provenientes de Londres que, en su particular *Grand Tour* redescubrieron Bassai y entregaron la obra al Museo Británico, donde se conserva desde 1815.

El templo de Apolo en Bassai es un ejemplo único. En él se manifiesta la capacidad de los artistas griegos para conectar con la esencia atemporal del arte, y sirve de excusa ideal para establecer estos diálogos con la antigüedad clásica.

El friso de Bassai fue elegido específicamente por Mary Beard y John Henderson para su explicación sobre qué es clásico en un libro de cabecera entre los estudiantes anglosajones³³.

32 Mato Fondo, M. A. (1998). *A escrita da terra. Configuração do espaço natural na literatura galega*. A Coruña: Espiral Maior, pp. 82-83.

33 Beard, M., & Henderson, J. B. (2000). *Classics: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Fig.7-72 Leonida Caldesi (1873). *Western of the Hellenic Gallery of the British Museum*, c. 1873. Albúmina, 27.8 x 36 cm.

La colocación original del friso en el Museo lo situaba a la altura de la vista y en relación con otras piezas de procedencias diversas. La colocación actual reproduce el espacio de la Naos, la penumbra en la iluminación y, aunque se ha practicado un andar para hacer cómoda la vista, se sugiere la distancia original respecto basamento.



Compartiendo algunas de estas ideas, el profesor Robin Osborne, explica el caso de Bassai como una ruptura, desde lo clásico, del propio molde clásico³⁴.



Fig.7-73 (2010) Ramón Casanova en la sala 16 del British Museum, investigando las variaciones lumínicas más probables en el enclave original del friso en el templo.

Uno de los motivos de la excepcionalidad del templo es la atribución del mismo al arquitecto Ictinos, quien realizó del Partenón, como ya expusiera Pausanias³⁵, en torno al 420 a.C. Casi con total seguridad Ictinos aceptó este encargo tras la plaga que asoló Atenas, arriesgándose a trabajar en un territorio inhóspito que, lejos del mito de la Arcadia Feliz, estaba poblado por mercenarios y castas militares, aliados políticos de la metrópolis ateniense. Esta alianza político-militar sería el fundamento para la realización de este templo de advocación guerrera.

La originalidad del templo se basa en otros muchos aspectos, entre los que destacamos la orientación norte-sur, que supone un cambio de eje respecto a la dirección solar, ya que el eje este-oeste es el característico de los templos griegos. Una percepción simbólica del espacio es inherente a esta orientación. El dios Apolo (representación de la luz y, por extensión, de la luz solar) encuentra su plenitud en la relación axial norte-sur. El visitante entra desde la puerta situada al norte y se dirige hacia la estatua del dios, situada en el sur. Se cree que la estatua pudo estar situada en la *cella* (si seguimos las reconstrucciones de

34 Cfr. Casanova, R., & Egea, J. (2012). *Et in Arcadia: A re-embodiment of the frieze of the temple of Apollo Epikourios at Bassai*. London: East & West Publishing, pp. 179-182.

35 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, L. VIII, § 41, 7-9.

Stackelberg o las tesis de Dinsmoor). Aunque lo más probable es que la estatua del dios, sustituyendo a un antiguo *xoanon* de madera, se situara en el *ádyton*.³⁶

Apolo Epikourios

La sala XVI del British Museum, la que atesora el friso de Bassai, es un espacio peculiar. Su horario restringido y su específica situación en un piso elevado parecen dispuestos para mantenerla ajena al bullicio de los millones de turistas que cada año recorren las salas del museo en ajetreo constante de flashes. Alejada de la majestuosidad de otras salas, parece más bien preservar sus encantos para el visitante avizorado, para aquel dispuesto a ralentizar el ritmo, ascender las escaleras de acceso a la sala y adentrarse en ella con el silencio y la atención con la que entraría en un templo. Una vez en la sala, envuelto en una atmósfera de silencio y penumbra, el visitante es transportado a la emoción que el friso, y el conjunto del templo, podrían provocar en la colina de Bassai en la que el templo fue erigido.

De esta emoción podemos dar fe los integrantes de la expedición del equipo confluencias de la Universidad de Barcelona³⁷ que, vastamente aparejados con dispositivos de dibujo y fotografía, nos dispusimos a analizar e interpretar el friso en nuestras diversas estancias en la sala durante el año 2011. Previamente avisados de la categoría de las piedras, conociendo y habiendo estudiado sus características formales, su disposición, y su temática, acudíamos al British Museum con ideas bastante detalladas y precisas sobre las observaciones que allí haríamos. Partíamos con la presunción de que podríamos registrar objetivamente los volúmenes escultóricos y de este modo reproducir su mensaje grabado en el mármol. Sin embargo, una vez recogidos en la soledad y silencio que la sala nos brindaba, los propios relieves se encargaron de enmendar nuestra arrogancia. Pronto descubrimos que la mayor maravilla que la sala atesoraba estaba precisamente en la sugerencia a trascender las particularidades formales y narrativas de las diferentes escenas para comprenderlas integradas dentro del conjunto expresivo del friso y, asimilarlas dentro de las condiciones espaciales y lumínicas que en el complejo arquitectónico del templo favorecían el culto al dios Apolo.

36 “No hay evidencia alguna de esta disposición en el pavimento de la cella, no hay señales de una base, y, además, habría sido visualmente deplorable. Es cierto que es concebible que una base podría haber desaparecido sin dejar rastro, ya que con toda probabilidad, la imagen de culto que apoyaba era pequeña y de madera, un *xoanon* primitivo, como le correspondería a un antiguo santuario.” Scully, V. J. (1980). *The earth, the temple, and the gods: Greek sacred architecture*. New Haven: Yale University Press, p. 123.

37 Equipo dirigido por Ramón Casanova y Jorge Egea. Hemos llevado a cabo diversos proyectos de reinterpretación del arte clásico, en colaboración con museos españoles y europeos. Los proyectos suelen plantearse como una sinergia de procedimientos y perspectivas de trabajo, por lo que se cuenta con la incorporación de otros artistas al equipo de trabajo. En este caso el grupo estaba formado por ocho personas: Israel Ariño, Adrián Arnau, Carles Bartolomé Ibars, Ramón Casanova, Jorge Egea, Mónica Lou, Rebecca Mutell, Enric Passolas. Parte de las investigaciones realizadas en este proyecto común están recogidas originalmente en: Casanova, R., & Egea, J. (Edts.) (2012). *Et in Arcadia: A re-embodiment of the frieze of the temple of Apollo Epikourios at Bassai*. London: East & West Publishing.

Fig.7-74 (2012) vistas de la instalación en el Museum of classical Archaeology de la Universidad de Cambridge. El Museo expone como parte de su colección permanente una copia en yeso del friso, realizada en el taller de Domenico Brucciani (1815-1880). La imágenes del proyecto se situaron bajo ella generando un sugerente diálogo entre las formas blancas y nítidas del yeso, desposeídas de sus características materiales, y unas interpretaciones que fundamentalmente exaltan el dramatismo del las escenas potenciado por la textura de la piedra y la iluminación en penumbra y contraste.



Como fotógrafos sabemos bien de la importancia de la luz a la hora de concebir una forma, y hasta que punto la luz puede transformar la percepción de un volumen o un espacio. Así pues, ya desde la primera aproximación física al friso, nuestra principal obsesión residía en entender precisamente el cómo esos volúmenes habían sido concebidos en relación a la luz; y también en cómo las condiciones lumínicas con las cuales nosotros nos aproximaríamos a ellos condicionarían no sólo nuestra percepción de la forma sino también la comprensión del hecho artístico y, no nos olvidemos, religioso, subyacente en la concepción de las dramáticas escenas de amazonomaquia y centauromaquia del friso.

A la sazón, esta actitud nuestra aparentemente tan pragmática de buscar la iluminación más apta para la obtención de unas imágenes fotográficas ajustadas, en la descripción y la fidelidad expresiva a los gestos petrificados en signo de luchas, se convirtió en un ritual teúrgico a la espera de una teofanía. Si Apolo es el dios de la luz, y el señor de las musas, nuestro ritual primero de apagar las luces de la sala para experimentar los efectos de diferentes disposiciones lumínicas en la percepción del friso se convirtió en nuestra particular invocación a las musas para que nos instruyeran en los misterios del templo.

Durante las sesiones de trabajo, las escenas del friso trascendieron para nosotros su mero carácter de objeto artístico para retornar a objeto de culto. Si bien somos conscientes de que las piezas están compuestas sobre la materia inerte de la piedra y pocas veces hemos visto orar en los museos ante las mismas figuras a las que antes se rendía culto en el templo, participamos en la idea de que lo realmente importante y bello en la comprensión de la auténtica obra de arte, pasa necesariamente por entender la forma como la encarnación de la energía invisible que le ha dado origen. Entendemos que esa fuerza invisible se mantiene de forma latente en las obras y que el hecho de acceder a comunicar con el destello de esa realidad invisible, es como una revelación que acontece como resultado de mantener un estado de aquietamiento, de disponibilidad, de aceptación y reconocimiento.

El fiel en la revelación se reconoce como parte viva del misterio al que accede, y de este modo entrega una parte de su ser para

el perpetuamiento del hálito del misterio, de la presencia invisible que anima la forma, experiencia que nosotros, en nuestra aproximación creativa y búsqueda de la luz exacta, sentíamos compartir y comprender.

La fotografía no se crea en un acto de poder, sino que ese alumbra en el sosiego y la mediación de lo oscuro y silencioso. El fotógrafo no se comporta de manera muy diferente al fiel, su signo es el de receptividad, lo que quizás alcance a crear es el vacío, el espacio aquietado en el que ese alumbramiento tendrá lugar. Paul Caponigro, que durante años fotografió espacios megalíticos, expresa con estas palabras el aprendizaje que supuso para él orientar su cámara a objetos inertes, pero evidentemente cargados de energía creativa: “Esto es esencialmente lo que mis maestras las piedras estaban diciéndome, “ahora, joven hombre”, ellas decían, “has llegado a usar bastante bien la técnica, estás bien reconocido como buen tirador de copias, y sí, realmente puedes hacer una composición al mismo tiempo, sabes moverte alrededor del sujeto y fotografiarlo desde ángulos efectivos, fuertes y dinámicos. Pero si esperas que te digamos algo, mejor deberías olvidar todo esto. Nosotras apreciamos tu técnica, apreciamos tu habilidad al hacer imágenes, pero no nos alcanzarás si te aproximas desde ese punto de vista. Danos no solo tu técnica, danos tu voluntad para aprender algo, y muévete a nuestro alrededor en nuestro lenguaje. Nuestro lenguaje es el silencio.”³⁸

Para nuestra particular liturgia, desplegamos un equipo de iluminación compuesto de dos lámparas de luz diurna y diversos

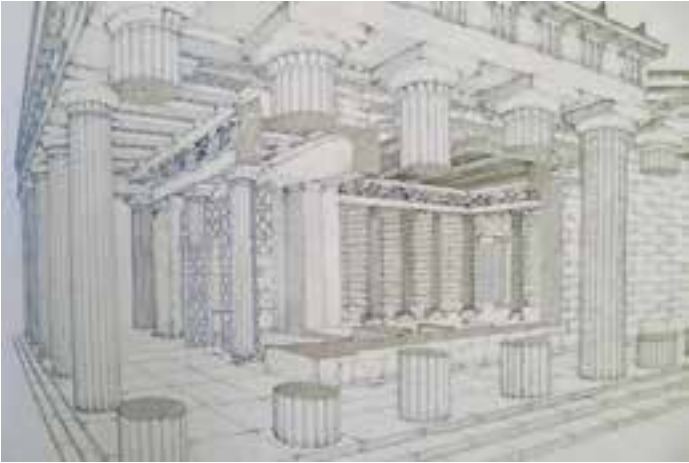
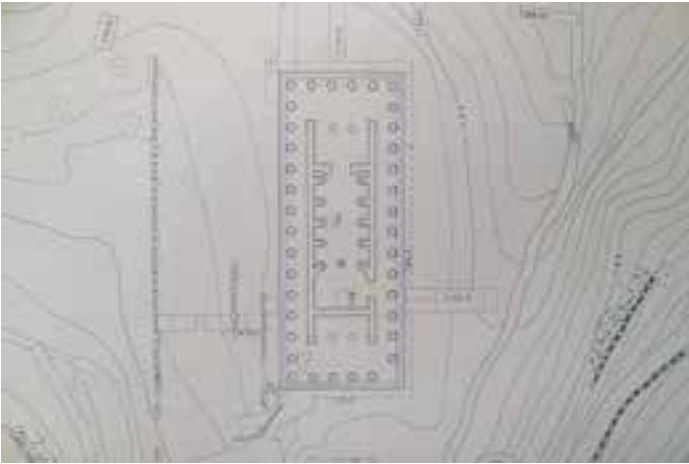


Fig.7-75 Frederick A. Cooper (1996). *The Temple of Apollo Bassitas*. Plano del Templo en su ubicación geográfica. Orientación norte – Sur.

Fig.7-76 Frederick A. Cooper (1996). *The Temple of Apollo Bassitas*. Sección del alzado noroeste

38 MARKUS, Kurt: Creative Camera, Noviembre de 1978. pp. 382-387. Entrevista sobre la serie fotográfica realizada en Stonehenhe.

Fig.7-77 Ramón Casanova (2010). *Amazonomaquia BM 541*. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.



elementos básicos para difundir y rebotar la luz. El objetivo era experimentar con diversas condiciones lumínicas a la búsqueda de aquellas que probablemente podrían bañar originalmente el friso en el templo. Estas condiciones nos aproximarían a la percepción sensible que el fiel tenía al observar el *naos*, así como a la emoción que sus creadores buscaban transmitir en su disposición formal y orientación lumínica.

El primer paso fue conferir a la sala lo más parecido a una luz difusa natural, y los volúmenes se aparecieron en una cierta voluptuosidad altanera, como independientes del hecho lumínico que las muestra, y que simbólicamente las vivifica. Este es el modo en que normalmente se presentan los registros visuales en las catalogaciones museísticas, en las que los objetos artísticos requieren para sí todo el protagonismo de la imagen y se muestran autónomos, pero también desposeídos, de cualquier anclaje con una realidad externa a ellas. Si bien este tipo de registro no condiciona la percepción visual del objeto, y permite abstraerlo de limitaciones

espaciales y temporales, lo substrahe de las posibilidades expresivas y vivificantes que la luz le otorga. Si bien una luz convenientemente inocua puede ayudar a potenciar una visualidad rica en detalles descriptivos, y ofrece al espectador una lectura más abierta en interpretaciones, pierde a menudo por el camino el componente táctil, la proximidad corpórea que la luz en su presencia evidente infiere en la materia. El componente táctil es la aproximación háptica, corpórea, la que sugiere y provoca sinestesias, la que modifica la temperatura corporal y hasta nos escalofría, la que nos permite oler y hasta escuchar una imagen. La luz permite en su substanciación el atravesamiento de la imagen visual, mentalizada, hasta un *locus* en el cual la totalidad del cuerpo participa.

El segundo paso consistió en recrear una iluminación más propia de las latitudes mediterráneas. Conscientes de que la percepción del entorno del artista del mediterráneo ha estado constituida por vivencias lumínicas de fuerte intensidad, con orientación normalmente definida, y una dureza que potencia la presencia de la más mínima variación en la forma proyectándola en sombras densas y otorgándole presencia. Por lo tanto las formas creadas han de responder necesariamente a esta experiencia y contexto; tanto en el ideario perceptivo del creador de las imágenes, como en el diálogo sensible mantenido con la materia en aras de generar volúmenes y mantener con las formas resultantes la cohesión de un cuerpo vivo. Tomemos como ejemplo extremo la delicadeza en el trazo de los relieves asirios, que se desvanecerían en los museos ante nuestros ojos si no estuvieran bañados por una luz dura y rasante.



Fig.7-78 Ramón Casanova (2010). *Amazonomaquia BM 542*. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.



Fig.7-79 (Ramón Casanova (2010). *Amazonomachia* BM 533, BM 538. C print 50 x 100 cm. a partir de 3 negativos papel 9 x 12 cm

Fig.7-80 Ramón Casanova (2010). *Amazonomachia* BM 531. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

sueño. Esto sumado a las variaciones dadas en el trasiego de focos de una escena a otra, el friso se nos exhibió como una proyección casi fílmica, con cadencia y tempo propios en el devenir cíclico de sus acontecimientos, extrañamente cercano y real a la vez que leve e inasible. Por otro lado, y del mismo modo que las imágenes cinematográficas se muestran mágicamente animadas en la pantalla, dotadas aparentemente de vida propia, el destello interno que atesoran las vincula irreversiblemente con la fuente de luminosa que las crea y las mantiene con vida, sentimos nosotros que la contemplación del sortilegio de la narración del friso lo afirmaba como parte de una realidad unitaria, cimentada en la relación provocada por

Si bien las figuras del friso poseen volúmenes contundentes, con formas y geometría definida, una luz más dura dibujaba y potenciaba los contornos, arrojando sombras densas e intensificando el dramatismo de la escena a la vez que, curiosamente, se hacía presente como partícipe sustantivada en la narración. Es este es el tipo de iluminación que el British Museum propone para el friso, quizás por que intensifica el dramatismo de las escenas al tiempo que las hace extrañamente partícipes de una realidad externa. Fue en esta parte del proceso que comenzamos a sentir un paradójico y doble juego sinestésico.

Por un lado el dramatismo de la luz, y su protagonismo creciente en la expresión de las formas, nos transportaron a una realidad descarnada, donde el crepitar de luces y sombras prevalecía sobre la densidad de la materia y hacía a las escenas más propia de un acontecimiento fantástico o mítico, de un recuerdo recuperado o un



la estructura espacial de las estancias del templo, su orientación solar y sus aperturas al norte y al este.

Fig.7-81 Ramón Casanova (2010). *Centauromachia* BM 526. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Se estableció en el ideario colectivo del grupo la fuerte convicción de que las escenas del friso, situadas en lo alto de la *naos* cobraban vida, aún en un baile fantasmagórico, bien por el crepitar de luminarias situadas contra-cenitalmente o bien, y sobretudo, por la expansión de la abrumadora luz que entraba en el *adyton* a través la apertura practicada en dirección este. Bien fuera los propios muros de la estancia, o bien la gran figura de Apolo que suponemos por el escrito de Pausanias la estancia acogía, lo cierto es que se encargaba de recoger la luz de la mañana, la energía del sol en su momento germinal, y manifestada, sustantivada, la otorgaba al espacio uterino de la *naos*. Este efecto, que da entidad a la advocación del templo a Apolo, dios solar, debía ser especialmente intenso en los equinoccios, cuando el sol nacía exactamente al este y entregaba por lo tanto el primer rayo de la mañana.

No son pocas las lecturas simbólicas y alquímicas que tiene la traducción de este efecto al lenguaje del proceso de creación fotográfica, que culmina con la manifestación de la luz en el contacto y modificación de un material sensible recogido en lo oscuro. La cámara, como el templo aquí, acoge y preserva la pureza de un material sensible. Una vez orientada la cámara a la vibración luminosa adecuada el material sensible entra en contacto con su fuerza creadora y golpeado por ella la acoge y materializa.

Íctinos ensayó en el diseño del templo un espectacular recurso expresivo que se valía del contraste para acentuar los valores que ponía en dialéctica; por un lado la oscuridad, representada por las luchas intestinas, por el otro la luz y el orden en el espacio del *ádyton*.

Como un precedente de lo fotográfico, el espacio oscuro del templo preserva una sensibilidad, ligada a lo natural y a lo húmedo, a lo humano en el sentido más matérico e instintivo.

Fig.7-82 Ramón Casanova (2010). *Centauromaquia* BM 527, BM 528. C print 50 x 75 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.



Esta sensibilidad se mantiene en movimiento y caos creativo, pero en un golpe de luz, cada mañana con la luz que se levanta el caos se detiene, se articula y toma orden, lo humano entrega su materia para la fijación y construcción organizada de lo divino. Esta epifanía, como en los dibujos de luz de la fotografía, necesita ser revelada. La revelación acontece a través de la intermediación de aquel que entregándose a experiencia siente la realidad teofánica como propia.

En nuestra metáfora lumínica, que aplicaba a la narración una luz crepitante, que ascendía según suponemos de pequeñas luminarias ígneas en el templo, que marcaban las escenas de rojo fuego, que en el movimiento de la luz las mostraba palpitantes como inconsistentes, y que derivado de la direccionalidad de la luz invertía la situación de luces y sombra, propiciando un extrañamiento de las figuras, que se enajenan como raramente distantes, como parte de otra dimensión, de un sueño figurado en piedra. Una tormenta lejana insinuaba las formas y permitía la sugerencia que

Fig.7-83 Ramón Casanova (2010). *Centauromaquia* BM 530. C print 50 x 85 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.





Una de las referencias de este trabajo fueron las antiguas expediciones fotográficas, queríamos reproducir en algún modo las emociones del primer hallazgo del templo en 1811. El procedimiento fotográfico escogido emulaba el proceso tricromático publicado en 1869 por Ducos du Hauron y seguía también una expedición, en este caso con carácter catalogador: la de Prokudin-Gorskii (realizada entre 1909 y 1915).

Trabajamos usando como negativo papel cromogénico, usado normalmente para la realización de ampliaciones en laboratorio. Para corregir su dominante

se realizaron tres tiempos de exposición para cada imagen, uno con cada color primario. El tiempo necesario para equilibrar las tres exposiciones en una sola imagen era variable, por lo que se necesitó también de un laboratorio in-situ, que el Museo nos permitió habilitar en un espacio oscuro bajo el Templo de las Nereidas. Se utilizó una cámara de campo Horsemann 9 x 12 cm.

El objetivo de este uso del color era explorar el simbolismo de las relaciones lumínicas, incidiendo en la fuerte coloración de la iluminación de la mañana entrante por el ádyton, o de las posibles luminarias

ígneas que iluminarían el friso desde abajo. Al tiempo no desdeñamos aprovechar el carácter expansivo del rojo y los violáceos, en una temática tan dramática y sangrienta: las luchas entre los héroes griegos (kosmos) y las fuerzas irracionales de amazonas y centauros (chaos).

Las imágenes finales se mantienen en negativo, lo cual invierte la relación habitual de luces y sombras, los negros en la imagen eran luz en la escena, esto sumado al uso de una iluminación contracenital genera una falsa percepción de realidad. Al tiempo reúnen los aspectos formales de convulsión y combustión.

remitía a las pasiones instintivas, las asociadas a lo oscuro, a lo natural y dionisiaco. La entrada de Apolo, un gran estruendo de luz en silencio, permitía por un momento tomar consciencia de los actos instintivos, los hacía evidentes con su luz, daba perspectiva de observación y fijaba en mármol el ritual de sangre. Así, en la epifanía de luz, Apolo imprime su imagen latente en la batalla al tiempo, y con ello da sentido a la creación y equilibra el contante flujo de los ciclos naturales, cohesiona los principios opuestos y los recrea como imagen cultural.

Si bien la visión de las luchas relatadas en el friso hacen consciente al hombre de su vertiente más humana, de su sustancia oscura ligada a la materia y a los instintos de la naturaleza; si bien las luchas con centauros y amazonas representan ya en sí mismas el esfuerzo del hombre por superar sus instintos y ordenar sus pasiones en un sentido ascendente; el propio acto de verlas, y de reconocerse en ellas, lo reconcilia también con las fuerzas de lo divino. Apolo condensa su luz y la emana sobre el interior del templo. Esta ofrenda otorga Apolo al peregrino ya ascendido al monte Cotilo: la capacidad de ver. En primer lugar porque completa la forma de las figuras del friso y las anima con su luz, desvelando su ritmo, su cadencia y compás. En segundo lugar porque con su luz aviva empáticamente la llama interna alojada en el ojo del peregrino, despertando su curiosidad trascendente. Y, en tercer lugar porque en este despertar de la visión comparten Apolo y el peregrino un cuerpo homogéneo de luz, el universo intermedio donde habitan las imágenes.

Si en el fragor de la batalla hay un ritmo y cadencia casi musical de diagonales en cruce, continuidad, reflejo, reverberación. Si en la entrada de la luz del este cada mañana en el templo se vislumbra el ciclo ritual de los días y las estaciones. En el encuentro nace el equilibrio de la visión, la conciencia; el tiempo es transcendido, y el instante se extiende y perpetúa en la vivencia epifánica de la imagen.

Fig.7-84 Ramón Casanova (2010). *Centauromaquia BM 529*. C print 50 x 85 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.

Conclusiones



Fig.8-01 Alexander Harding (2010). 9:48 a.m. [detalle]

La lágrima viva

“[...] El Agua Ígnea demuestra que la imagen
existió primero que el hombre,
y que el hombre adquirirá ¿dónde?
el disfraz final de Agua Ígnea.”¹

Principiamos la introducción a esta investigación manifestando nuestro asombro ante aquello que aparece. Durante el desarrollo de nuestras exploraciones al proceso fotográfico nos hemos dejado guiar por el asombro que algunas particularidades del fenómeno nos producían, y nos hemos detenido allí donde la razón más se ofuscaba. Este ofuscarse nuestro nos fue transbordando a aquellas incomprensiones del fenómeno que de algún modo pretendíamos esclarecer.

El término asombro es gestado como una derivación regresiva asombrar; y este a su vez de la unión del prefijo latino *ad-* (hacia), y el término moderno “sombra”. De modo que su significado literal podría ser: ir hacia la sombra o adentrarse en ella.

Esto, adentrarse en lo sombrío, parece ser lo que hemos hecho nosotros en este estudio, aunque paradójicamente estuviéramos buscando la luz. Así hemos explicado que funcionaban ya las primeras cámaras, los templos. Plantando el gnomon fundaban un centro del universo, un microcosmos en equilibrio y correspondencia con el macrocosmos. Sus formas se constituían a partir de las sombras arrojadas por la luz del levante; luz a la que, como hemos visto en el capítulo “La cámara”, no pocos templos se orientaban una vez erigidos. Aunque, como hemos visto también, esta orientación mudaba en una más abstracta, más universal, norte–sur, que advenía la más primigenia zenit–nadir.

1 José Lezama Lima (1973) *Las Siete Alegorías*. Recogido en: Ortega, J., *Antología De La Poesía Hispanoamericana Actual (La Creación literaria)* (1987). México: Siglo Veintiuno Editores, p. 26.

De esta última la dialéctica entre luz y oscuridad, que constituye toda organización de lo visible.

En el campo de lo fotográfico, una posible interpretación maniqueísta, adstringido a los dictámenes de la lucha entre contrarios, luz y oscuridad, espíritu y materia, pudo limitar la emersión más temprana de lo fotográfico.

El testimonio más evidente de ello sería el ya comentado ofrecido por Johan Heinrich Schulze (1687-1744). Schulze, profesor de anatomía en la Universidad de Altdorf, descubrió que al verter en un recipiente yeso, plata y ácido nítrico, y agitando seguidamente la mezcla, ésta se ennegrecía sólo por la parte expuesta a la luz. Ello dio continuidad a las aproximaciones simbólicas de los alquimistas con la luna córnea y anticipó la capacidad de las sales de plata para ennegrecerse al contacto con la luz como el fundamento químico del proceso de imaginería fotográfica. Sin embargo, al descubrir esta capacidad de las sales de plata para tomar forma y dibujarse en su exposición a la luz la denominó premonitoriamente *scotophorus*, que aporta tinieblas, en contraposición con *phosphorus*, que aporta luz.²

La tiniebla hizo de delimitador para el impulso investigador del propio Schulze y el de otros tras él, hasta que, un siglo más tarde Fox Talbot llamara a los resultados de sus primeras experimentaciones con la luz y la materia sensible *Photogenic Drawings*. Estos experimentos de Talbot producían imágenes negativas, como las que aparecían en los recipientes de Schulze, pero la nomenclatura fotogenética nos permitía ya la interpretación de las dos capacidades del proceso fotográfico. La de la luz para dibujar y articular sombras en efecto de su contacto con un material previamente sensibilizado, por tanto, su capacidad de a-sombrar. Y la de revelar de entre las sombras su génesis lumínica, o sea, su capacidad para regenerar el alumbramiento. La génesis por la luz y, la génesis de la luz.

Geofrey Batchen ha observado que la primera vez que Talbot nombra el proceso fotogánico (o esquiográfico, siguiendo el *hoion eskiagraphemena* de Platón), dice que: “si el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, para producir un segundo dibujo, en el que las luces y sombras se

2 Cfr. Sougez, M.-L., Felguera, S. G., Gallardo, H. P., & Vega, C. (2007). *Historia General De La Fotografía/ General History of Photography* (1st ed.). Madrid: Ediciones Catedra S.A.

invertirían”, y lo hace en el mismo párrafo a continuación de una reflexión sobre magnetismo; además de en la misma página en la que dibuja dos imanes enfrentados.³

Ello revela la hermandad, también premonitoria, entre luz y magnetismo, que pudo llevar a Talbot a admitir el adentramiento en lo sombrío como una posibilidad de revelación de lo luminoso.

Los antecedentes del templo, y de la cámara, el útero teúrgico en que se sumían los *phôlarchos* representa la más primigenia acción de adentrarse en lo oscuro de la materia para revelar lo luminoso. Esto que parecía una abstracción litúrgica, con la fotografía se desvela como un acto absolutamente fenomenológico. En lenguaje fotográfico, la cámara es el *phôleos*, el espacio oscuro de gestación en el que la materia sensible, equivalente al ser humano, se adentra para ser golpeada y modificada por el impulso luminoso. Adentrarse en el abismo y ofrecer su estructura material para ser modificada en un esclarecimiento definitivo, el nacimiento de una imagen nueva, que permanece latente hasta que se propicia su revelación.

Ilustraremos la importancia de este momento de inclusión en la oscuridad desconocida con la conocida copla de San Juan de la Cruz, en la que comenta su vivencia mística de acceso al conocimiento, a saber: *“Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo / Yo no supe dónde estaba, / pero cuando allí me vi, / sin saber dónde me estaba, / grandes cosas entendí; / no diré lo que sentí, / que me quedé no sabiendo / toda ciencia trascendiendo.”*⁴

En este acceso a un mundo desconocido que le sobrepasa, el místico y el poeta conocen grandes cosas, pero nada puede decir de ellas. Lo que el llama un silencio sonoro; lo que nosotros llamamos una imagen en latencia, o una luz desbordada en la revelación. El místico accede al lugar del conocimiento y, en este acceso, él y sus formas desaparecen; se desvanecen en el mundo indiferenciado del ser. No hay diferencia entre él y lo que conoce, pues en el acceso al conocimiento se identifica con él. El místico es, se integra, se hace, conocimiento. Como la materia se arroja a la oscuridad honda de la carne para

3 Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp.152-153.

4 San Juan de La Cruz, López-Baralt, L., & Pacho, E. (1993). *San Juan de la Cruz – Obra Completa T. 1*. Madrid: Alianza Editorial, p. 70.

sentirla y ser con ella íntegramente, siendo materia sensible: puro humus y de ahí humano. Como la materia sensible conoce encomendándose a la luz.

El místico conoce, pero una vez fuera del allí, del aquello que es a la vez un lugar del conocimiento y un estado del ser, nada puede decir de este conocimiento. Porque él, como tal, como particularidad diferenciada de aquello que conoció, no estaba allí. En este proceso el místico obtiene visión unitaria de lo que es. Esta visión le reporta íntimas certezas, pues accede al interior del ser de las cosas, a la vivencia interna del *esto es así*. Pero en esta intimidad sin límites presenta muchas dificultades para relatar lo acontecido, pues no puede separar su vivencia de sí mismo.

No puede exteriorizar (ex-presar) lo que ha sentido y vivido porque lo que ha sentido y vivido configuran su propio ser. Él mismo es la constatación y la evidencia de que el encuentro ha tenido lugar, sus formas constituyen el rastro de la vivencia pero no encuentra el modo de separarlos objetivamente. En esta visión no hay distancia entre lo que es, y se corresponde a lo que hemos denominado anteriormente como la participación del flujo luminoso del ser; el *ek-sistir* heidegueriano.

Las imágenes no funcionan de modo diferente al nuestro; son en sí mismas una constatación y una evidencia de un encuentro que ha tenido lugar. Pero en los intentos por objetivarlas nace de nuevo la distancia que nos impide vivirlas, habitarlas, ser con ellas en el flujo luminoso del ser.

He aquí uno de los lugares comunes en los primeros aprendizajes de la fotografía: el “he querido representar”. Cualquier docente de la imagen sabe de antemano que esa expresión en boca de un alumno precede a unas fotografías inertes y distantes de la realidad que han querido representar. Una de las maravillas de lo fotográfico es que, incluso en las disposiciones menos icónicas, incluye en sí mismo lo representacional y, por tanto, nos libera de esa carga.

La representación, tal como apuntábamos al principio de este estudio, es una puesta en relación entre la memoria y el recuerdo. La memoria, que se corresponde la tipología de archivo de imágenes que usa nuestro cuerpo, es vivificada

mediante el recuerdo, que se corresponde a las imágenes que nuestro cuerpo crea cuando volvemos a pasar la realidad por nuestro corazón. Pasarla por *il lago del Cor*, siguiendo las palabras de Dante.

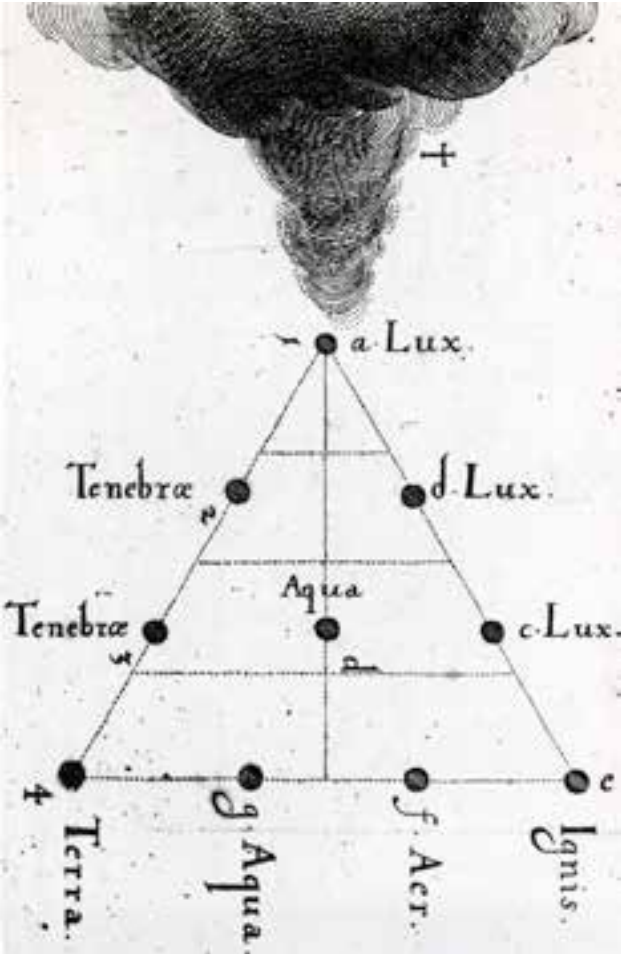


Fig.8-02 Robert Fludd (1617-1621). *Tenebræ absolutæ*. a. *Lux prima creatura*. b. *Prima mixtio lucis cum tenebris*. c. *Lux*. d. *Aqua*. 2. *Tenebræ feu fecundus compositionis simplicis gradus*. e. *Ignis*. f. *Aer*. g. e. *Aqua*. 4. *Terra* : *Radix*. 2. *Quadratum*. 4

corresponde en el lenguaje simbólico con la idea de ternario. Evolucionaremos la idea desde la vivencia en el interior de la cámara oscura.

El acontecimiento en la cámara oscura; un espacio tenebroso donde la luz se recoge. En su interior la imagen se desdobra como luz. Mientras, al otro lado de la lente, se desentiende de ella su yo más denso, su presencia carnal. Y no, no es un juego de espejos, sino el advenimiento de un cuerpo sutil que nos acompaña y que nos toca. Es decir, en la cámara, el fotógrafo comienza a relacionarse en tiempo real con un cuerpo de luz

Por eso nosotros decimos al alumno, que más que representar una emoción, lo que ha de hacer es vivirla y hacérsela vivir a través de la imagen. Toda intermediación convertirá las imágenes en pantallas que nos separarán de la realidad. Y toda integración de la imagen el flujo de lo real se convertirá, en cambio, en un proceso vivificador, que animará las imágenes que estaban ofuscadas en el interior de la materia, de la cámara, del templo. Recordemos por un momento las dramáticas escenas del templo Apolo Epikourios. Esculturas petrificadas en el espacio oscuro y carnal, que representan las fuerzas de la naturaleza y que, al fragor de la luz del este o al candor del crepitar de las antorchas, se agitaban en lucha con las fuerzas cosméticas, del cosmos ordenado, y revivían en nosotros.

Este encuentro real, materializado en la imagen viva, del que hemos hablado largamente en este estudio, se

autónomo. La imagen y su cuerpo de allá fuera permanecen unidas por un sutil flujo de luz que se nos muestra invisible y a la vez gestante, recogido en una apariencia luminosa. La imagen que se aparece vibra ante nuestros ojos prendida y a la vez totalmente liberada de su mismidad, cohesionada y a la vez desprendida de las ataduras de su carne. Cuerpo de luz y cuerpo de carne son evidencias de lo luminoso comunicándose entre sí. Nada es más importante ahora, nada es más real que la luz viajando desde sí misma y recogándose en la oscuridad de la cámara para darse a luz ante nuestros ojos. El cuerpo de carne pierde su substancia, es transcendido en una esencia luminosa. El cuerpo de luz, se emancipa de sus funciones, y ya no representa una semejanza, sino que anuncia una comunión.

Cuando intentamos objetivar el proceso de captura fotográfica, atendemos a la cámara como un objeto, y el objeto cámara se interpone sin lugar a dudas entre lo fotografiado y el fotógrafo. Le impide aproximarse a ello, se comporta como una barrera, pone en evidencia la dualidad del proceso y la distancia acrecentada entre lo uno y lo otro. Ahora bien, si obviamos la parte matérica de la cámara; si la tomamos en cuenta no en su carácter objetivo, sino en su capacidad conjuntiva, como representación visible de nuestra voluntad de imaginar, y, asociado a ello, del ser potencial de la imagen; entonces la interposición deviene intercesión: la cámara, imagen potencial, da lugar a un tercer espacio que, por el solo hecho de existir, une irremediabilmente los dos espacios anteriores.

Este encuentro y evolución desde lo dual a un encuentro creativo del cual se engendra el tres, una criatura, una imagen, lo reconocemos en los versos del Tao te King: “El Tao engendra el Uno, el Uno engendra el dos, el dos engendra el tres. El tres engendra todos los seres. Todos los seres llevan la sombra a sus espaldas y la luz en los brazos. Y el aliento de la nada resuelve la armonía.”⁵

Lo reconocemos también en el grabado de Robert Fludd, “La Tetraktys Pitagórica”. En el grabado, la completa oscuridad precede a la mónada, la primera luz creada. La dualidad nace como la polaridad entre luz y oscuridad, de la cual surge el “Espíritu Húmedo” para completar la tríada. A partir del tres se polarizan los cuatro elementos, y, de ellos, todas las cosas.

5 Lao Tse. (1982). *Tao Te King*. Madrid: Luis Cárcamo, p.54



Fig.8-03 David Goldes (2003).
Water lens.

Permítasenos recordar nuestra exégesis particular de este proceso, basado en nuestra experiencia de la gestación de la imagen, tal como la hemos venido expresando en diversos puntos de este estudio. En el espacio completamente oscuro de la cámara, la apertura de un estenope propicia la manifestación de una primera luz. Esa primera luz nace de la voluntad de ver, que convierte el espacio oscuro en un receptáculo ocular. El acceso de la primera luz al espacio oscuro da lugar a la dualidad entre luz y sombra, al contraste a la composición, a lo que en óptica biológica podríamos llamar imagen retiniana, esto es: lo que un ciego de nacimiento vería en su primer acceso al ver: imágenes inconexas, amalgamas de luz y sombra incapaces aún articularse como visión. Súbitamente, se configura una primera visión, y con ello una primera emoción de lo sensible ante la trascendencia. Ha nacido la lágrima, que en el contexto fotográfico es el equivalente absoluto de la lente y del foco.

La lente permite abrir el estenope y dejar acceso a mayores cantidades de luz. Es la vorágine de lo luminoso, lo que en fotografía sería abrir el diafragma, algo que nosotros gustamos de identificar con la Belladona. La Belladona es el nombre común de la planta solanácea *Atropa belladonna*, de la cual se extrae un principio activo muy usado en oftalmología como dilatador de las pupilas. Este principio es la atropina y es asociado desde la antigüedad a mitos de mujeres visionarias. El nombre bella dona viene de un hecho que no escapa a los estudiosos del lenguaje no verbal; que nos resulta más atractiva una persona cuanto más dilatadas tiene sus pupilas. Esto se debe al hecho de que, naturalmente, tendemos a contraer la pupila para analizar situaciones (esto, en fotografía, es cerrar el diafragma), y, en cambio, la dilatamos cuando relajamos la visión detallada y dejamos entrar un flujo intenso de luz. Un interlocutor interpreta inconscientemente un interés no analítico en él, una confianza y una entrega, lo cual le produce empatía entre nosotros.⁶

Por otro lado el foco, como ya hemos explicado, tiene la misma raíz que fuego, y es en este caso el calor emocionado de la lágrima produciendo el primero de los cuatro elementos. El que da versión corpórea de la luz inmaterial. El que organiza el espacio en torno al hogar (*fogar*), el que da inicio a todas las imágenes; ya como visiones ordenadas de los cuatro elementos.

6 Sobre los usos e historia de la Belladona consultar: Font Quer, P. (2000). *Plantas Medicinales. El Dióscorides renovado*. Barcelona: Península, pp. 564-568. Sobre estudios que demuestran la influencia de la dilatación del ojo en las relaciones humanas, ver: Davis, F. (1984). *La Comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 82-101.

Fosfanías

Al principio de este estudio contrapusimos la visión del arte con la visión científica. Planteábamos que la ciencia ha ido estableciendo un sistema de aproximación deductiva que le proporciona previsiones de lo que las cosas son o pueden llegar a ser; y que lo hace consciente de la dificultad de acceder al conocimiento interno de lo que es, y de lo insondable e inabarcable que puede resultar el conocimiento intuitivo, no dual, directo e inmediato de la realidad. La ciencia ha desarrollado métodos de deducción lógica y mecanicista que le procuran asombrosas previsiones y predicciones de lo que las cosas aparentan ser, pero en esa objetiva racionalidad se encuentra siempre en la antesala de lo que las cosas son en realidad. En sus hipótesis, puede describir hechos y acumular datos objetivos, pero es, recordemos las palabras de Schrödinger, “horriblemente muda acerca de todas y cada una de las cosas que están realmente cerca de nuestro corazón”. Aquí, De algún modo, las cosas se presentan como cuerpos separados, sintiendo la frialdad de vagar distantes y sin una corriente última que las cohesione y legitime.

El arte, en cambio, en su práctica transformadora, atraviesa y conjuga la disposición científica con otra de carácter unitario. La mística, de unión con el ser, y la científica, de establecimiento de métodos consolidados de aproximación a lo que es. Ora el artista dispone todo su cuerpo para la inclusión en el flujo de lo creativo, ora toma cuerpo como un instante detenido (o emanado) del continuum original.

Por un lado, como el místico, el artista se entrega enteramente a la vivencia intuitiva del origen para, por otro lado, erigir



Fig.8-04 Tokihiro Sato (2001).
Nikko 5.



Fig.8-05 Caleb Charland (2014). *Shooting a Panorama in a Snow Storm.*

después una estructura objetiva que le permita reconocerse en esa experiencia y reproducirla (reproduciéndose) en este reconocimiento.

El artista, perplejo ante la intensidad de la experiencia creativa, busca constantemente las formas que puedan atestiguar que aquello que ha vivido, aquello que íntimamente sabe, no es tan sólo una luz evanescente o un espejismo de su imaginación. Prendado por la experiencia unitiva del origen, se recrea en la nostalgia o en el anhelo de dar cuerpo a esa realidad creativa. Consciente, como el científico, de la dificultad ya no de acceder sino de consolidar un sentido creativo, acude constantemente a la fuente de la creación. Cada viaje sucesivo deja en él una huella perceptible, y de la acumulación de huellas va consolidando un sentido, dibujando así un rastro practicable para el reconocimiento de lo creativo. De sucesivas aproximaciones sedimenta y da forma a la creación.

Pero este proceso de materialización del flujo original supone para el artista una constante disolución y entrega de su cuerpo. En cada creación ha de morir para nacer de nuevo reencarnado como sujeto de la creación. En este sentido "toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo"⁷ de modo que en cada operación el artista se confía a una sucesiva sublimación y condensación de sus formas hasta provocar la epifanía de una imagen. Cada epifanía es, en esencia, la creación, gestación y nacimiento de lo real. La epifanía hace alusión a las formas renacidas del artista y, además, reedita a través de ellas, la creación de todo lo formal.

Las imágenes del arte son un puente que el artista tiende, o más bien el puente en el cual el artista se convierte, para la epifanía de lo creativo en lo material, para la vivificación de la materia en su regreso, en su inmersión, reconocimiento, en el origen.

En esto el artista no es diferente del místico. Para acceder al conocimiento del Ser, ambos dan sentido al *hadit* "morir antes de morir", o al célebre verso "muero porque no muero". Bajo rituales particulares, ambos se desembarazan de su identidad para entregarse al flujo vivificante de lo creativo. Vacían sus estancias para poder así llenarlas del verdadero ser; dejan de estar en ellos para estar en el ser creativo.

7 Eliade, M. (1998): *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza editorial, p.26

Cuando Coomaraswamy, citando a Jung, describe el fenómeno creativo como "la introversión deliberada de una mente creativa que, ante su propio problema, se repliega para reunir sus fuerzas internas, sumergiéndose, al menos por unos instantes, en la fuente de la vida hasta que logra arrebatarse de su madre un poco más de esa fuerza que le permitirá completar su tarea". Y continúa diciendo: "como resultado de esta unión surge una fuente de juventud y de nueva fertilidad"⁸. Aquí está refiriendo un proceso común a todos los procesos creativos; algo que hemos descrito en la disposición de la materia sensible en la oscuridad de la carne: el retorno a lo primordial, la inmersión en las aguas para, desde la fuente creativa del origen, dar la vida a una nueva forma o, dicho de otro modo, dar forma a una nueva vida.

Teúrgos, chamanes, imagineros de todas las épocas invocan la aparición de la imagen en un proceso mágico de vivificación de la forma. Realizan operaciones rituales diversas hasta disponer adecuadamente la forma para que la vida se pronuncie en ella. Las formas son aquí, según su etimología, las hormas bendecidas (bien-dichas) con la presencia de lo creativo. La epifanía de la imagen se corresponde al momento en que el Ser es congegado en una nueva reencarnación.

En el momento de la epifanía imagen e imaginero se identifican totalmente con la *fuentes de juventud y de nueva fertilidad*, y como consecuencia de ello se produce la recreación coherente de su materia. Dando lugar al proceso mágico de vivificación de la materia y, resultando de ello, al nacimiento de la "imagen viva" y del "artista vivo". Ambas realidades están vivas puesto que son encarnaciones de lo vital, y como tal tienen el poder de reproducirlo. Son imágenes vivificadas o, si se prefiere, imantadas.

Las imágenes se constituyen, de este modo, en intermediarias entre el Ser y la materia, estableciendo el mundo vivo, que, magnetizado, tiene la capacidad de mantener ambos polos cohesionados. La imagen es el bullicio incesante en la materia para mantenerse alejada de la entropía. Esta cohesión es el existir mediante la imagen que configura el estrato fundamental de la realidad. Algo que, como ya hemos comentado, Merleau-Ponty calificaba como la carne de lo real.

8 Jung, *Psychology of the unconscious*, Recogido en: Coomaraswamy, A. K. (2006). *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india* (2nd ed.). Madrid: Siruela, p. 25



Fig.8-06 David Fried (2003). *Rain-scape No.4*, 2003. C-print, sobre aluminio, 100 x 130 cm.

Coomaraswamy cita a Croce para llamar la atención sobre el hecho de que tras su intento supuestamente materialista de describir la experiencia del arte se encierra la evidencia de que “aquellos que estén dotados de una visión penetrante (los artistas, amantes y filósofos), aún inmersos en el falso mundo de la experiencia cotidiana, pueden ver destellos del sustrato real, de ese mundo que percibimos sin forma y entendemos sin saberlo” lo cual le confirma que el arte pertenece a una experiencia de tipo religiosa (de re-ligar) que obedece a una experiencia de la realidad y de la identidad. La cita de Croce dice: “En estos momentos de exaltación que puede proporcionar el arte es fácil creer que hemos sido poseídos por una emoción procedente del mundo de la realidad. Los que así lo crean tendrán que admitir que la sustancia de la que está hecho el arte –la realidad– se halla presente en

todas las cosas. La peculiaridad del artista consistiría, entonces en su capacidad para extraer a menudo y de forma fiable la esencia artística de la realidad (generalmente oculta tras las formas), así como en el poder para expresar su percepción de ella, siempre a través de formas puras.”⁹

Coomaraswamy apunta aquí que la experiencia del arte trasciende la experiencia cotidiana (etimológicamente, *experitus*, “prueba externa”) para devenir la vivencia, en todo caso experiencia en profundidad, la certeza de una penetración en lo real. En esta penetración el artista adquiere la visión interior, la “visión penetrante”, del mundo y de sí mismo. Obtiene una visión de lo real que se mantiene oculto tras la capa de la experiencia cotidiana y que mediante la manifestación de sus destellos da cuerpo a las imágenes del arte; bien como la substantivación de la visión, en el artista visionario, bien como vivificación de la materia, en las imágenes vivas.

Si la visión de lo real se percibe “sin forma” y se comprende “sin saberlo” es porque esta visión especial de los artistas, los amantes y los filósofos (amantes del saber) representa

9 Coomaraswamy, A. K. (2006). *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india* (2nd ed.). Madrid: Siruela, p. 39.

la integración no dual en lo original; allí no hay forma ni sujeto que sabe, tan sólo desvanecimiento de nuestra forma e integración en el saber. A esto se refieren, siguiendo a Plotino, el Maestro Eckhart cuando dice “Ver a Dios con los ojos de Dios”¹⁰, o Goethe cuando se pregunta “si el ojo no fuera de naturaleza solar ¿cómo podríamos ver la luz del sol? Si la propia potencia de Dios no viviera en nosotros, ¿cómo podría arrebatarnos en éxtasis?”¹¹

La visión penetrante no es el fenómeno de la visión retiniana en la que se centraría un estudio fisiológico; el modo en el que un estímulo lumínico procedente de un objeto exterior es recibido en el fondo de nuestro órgano ocular, que lo transmite después al sistema nervioso para que llegando al cerebro por medio del nervio ocular lo traduzca en una imagen visual. La visión es comprensión y no simple estímulo visual. Así lo demuestran numerosos estudios que indican que las personas a las que han habilitado los órganos de la vista a una cierta edad, tienen que sufrir después un proceso de adaptación de años para lograr ver las cosas; en un primer momento alcanzan a adivinar partes de la realidad, pero son incapaces de comprender la realidad que estas partes constituyen y significan. La visión penetrante, sin embargo, es el gozo de ser penetrado por los destellos del mundo real, es la iluminación: la participación en el flujo luminoso del que nace todo lo visible, la asimilación en la luz que antecede y da origen a la visión, la visión sin objeto ni sujeto de visión. Aquí la imagen más que visual es lumínica. Y el artista no es la mera acumulación de fenómenos fisiológicos sino la atenta disposición de todo su ser para ser penetrado por la luz.

De este modo el artista, iluminado, se convierte íntegramente en el órgano de la visión. El artista en su intensa orientación a la luz se hace encarnación de la luz, dando lugar así a la visión y al órgano de la visión. La luz se hace ojo para poder verse, y en ese hacerse ojo toma forma la primera imagen de lo lumínico. El artista que ve no es sólo el mediador entre la luz creativa y lo material, sino que es también el lugar donde lo creativo se manifiesta: el artista en su entrega deviene la encarnación de la luz creativa. Esta encarnación es la primera imagen, y todas las imágenes que el artista produce nacen como recreación de su imagen vivificada por la luz.

10 Eckhart, M., & Esquerra, A. V. (1999). *El fruto de la nada y otros escritos*(3rd ed.). Madrid: Ediciones Siruela, p. 148.

11 Cfr. Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 150.

La comprensión es definida por el diccionario como común-prensión, de modo que (también según el diccionario) comprender es un tenerse mutuamente, abrazar, incluir lo otro en uno mismo. Según esto, la comprensión puede ser la visión interna de las cosas, el momento en el que éstas son lo que nosotros somos. La visión penetrante será aquella visión que comprende, que penetra al interior de las cosas, al lugar donde las cosas son, y al lugar donde las cosas y aquel que ve son una sola cosa, a saber: la Visión. El visionario tiene múltiples visiones, pero comprende que esas visiones en su aparente multiplicidad son en realidad una única visión; el visionario es aquel que comprende la comprensión común en el ver, y que se integra en el ritmo de comprensiones y expansiones contenidas en lo luminoso. Desde esa integración, el visionario se hace luz, y antecede a las imágenes. Desde esa integración el visionario se hace imagen, la primera imagen que la luz manifiesta, la visión de sí misma. Esa visión primera que el visionario tiene es la imagen viva, el visionario hecho imagen, la visión desde la cual da a luz a todas las imágenes.

Es hecho evidente que el verdadero artista, el visionario, ha de mantener numerosas disposiciones y acciones orientadas a la obtención de la visión. Y como hemos dicho la visión que el artista obtiene representa para él una recreación de su forma en la integración con las formas de aquello que ve en un nuevo ente. Este nuevo ente, supone la superación en el artista de la experiencia dual que lo separaba de lo demás y lo transporta a la fuente de donde manan las imágenes.

Colegimos aquí como ejemplo de este estado de unión fluyente y creativa un extracto de *El Secreto de la flor de Oro*.¹² Texto que C. G. Jung y R. Wilhelm recogen de la tradición China y que representa un tratado del yoga chino, como método activo de concentración basado en la contemplación de la realidad hasta la identificación y el acceso del actuante en la unidad Creativa. El texto establece una serie de rigurosas prácticas metodológicas para lograr el acceso al conocimiento. Jung, en el prefacio, se encarga de situar estas prácticas en el contexto del texto y en su interés para el lector: “repetidas veces ha acaecido que se opine que el objeto de su publicación sea el de poner en manos del público un método para alcanzar la beatitud. En consecuencia, tales personas han tratado —en el más completo

12 Jung, C. G. & Wilhelm, R. (2001). *El secreto de la flor de oro: un libro de la vida chino* (3rd ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.

desconocimiento de lo que digo en mi comentario— de imitar “el método” del texto chino. ¡Esperemos que sean solo los menos tales representantes de los bajos niveles del espíritu!”. Añade más adelante: “el método es ciertamente sólo el camino y la dirección que uno toma, mediante lo cual el cómo de su obrar es el fiel reflejo de su ser. Si esto no es así, el método no es más que una afectación, algo artificialmente aprendido como un agregado, sin raíces ni savia, sirviendo al objetivo ilegal del autoencubrimiento, un medio de ilusiones sobre sí mismo y escapar a la ley quizás implacable de su propio ser.”

Más allá de sus particularidades, este método encierra en esencia un arquetipo de comportamiento humano ante lo creativo, y, por lo tanto, del artista ante la creación. Nos descubre la posibilidad de una práctica transformadora de reintegración en lo vivo.

El mismo Jung apunta refiriéndose a la analogía de la práctica del yoga ritual con la representación en imágenes, normalmente aplicaciones gráficas pero también a veces danzas corporales, de mándalas que “las prácticas mágicas [...] obrando como una especie de encantamiento de la propia personalidad; es decir, un retrotraer, sostenido y facilitado por medio del proceder gráfico, de la atención o, mejor dicho, de la participación, a un recinto sacro interno que es origen y meta del alma, y que contiene esa unidad de vida y conciencia primero tenida, perdida luego y que ha de encontrarse nuevamente”. *El secreto de la flor de oro* nos presenta la posibilidad de reconocer una práctica artística basada en la reintegración del artista en lo vital. Ofreciendo las imágenes del arte como una epifanía de lo vital en el artista. La parte crucial del texto dice:

“(…) Cuando ahora la Luz circulante brilla hacia dentro, no se torna dependiente de las cosas, y la fuerza de lo oscuro queda limitada y la Flor de Oro ilumina concentradamente. Esto es entonces la Luz polar concentrada. Lo emparentado se atrae. De este modo, la línea polar-luminosa de lo Abismal puja hacia arriba. Esto no es solamente lo luminoso en el abismo, sino que es Luz creativa que se encuentra con Luz creativa. Tan pronto como esas dos sustancias se topan, se combinan indisolublemente y nace una vida incesante, viene y se va, se eleva y cae por sí misma en la casa

de la fuerza primordial. Se siente lucidez e infinitud. El cuerpo íntegro se siente liviano y quisiera volar. Éste es el estado del que se dice: las nubes colman las mil montañas. Paulatinamente va aquí y allá enteramente queda, se eleva y cae imperceptiblemente. El pulso se detiene y la respiración cesa. Éste es el momento de la verdadera unión generatriz, el estado del que se dice: la Luna concentra las diez mil aguas. En medio de esta oscuridad comienza entonces de repente un movimiento el Corazón Celestial. Esto es el retorno de la Luz una, el tiempo en que el Niño viene a la vida.”¹³

Este extracto nos revela una fosfanía: la culminación del proceso de creación como la epifanía de una nueva vida en el retorno a, y de, la luz Una. El texto expresa un proceso totalmente fotográfico de vivificación basado en la puesta

Fig.8-07 Sharon Harper (2004). Moon Studies and Star Scratches, No. 6. June - September 2004 Saratoga Springs, New York; Middlesex, Vermont; Johnson, Vermont; Eden Mills, Vermont; Greensboro, North Carolina. Digital C print 101,6 x 127 cm.



13 Ibid., p. 110.

en circulación de la luz. En una suerte de “*cercamiento o circumambulatio*”, en el cual “curso circular no es meramente movimiento circular, sino que tiene por un lado el significado de un aislamiento del recinto sacro, y por el otro el de fijar y concentrar”. En el interior de ese recinto sacro, el *témenos* del templo, el que nos anunciaba la cámara, “los polos de lo luminoso y lo oscuro son puestos en movimiento circular” dando lugar a la alternancia y a la iluminación.

La alternancia, en la puesta en relación de día y noche hasta que los opuestos, una vez vivificados por la acción, se detienen y la materia se sensibiliza ante la luz comenzando así el latir del “corazón celestial”. La iluminación, en la identificación entre lo sombrío y lo luminoso en el surgimiento de la luz blanca central de la visión. Esta luz blanca que según el texto reside en la “pulgada cuadrada”, “entre los ojos”, y según Jung es “la manifestación del punto creativo” es una intensidad luminosa registrada en la materia, incorporada en el interior de la forma que el artista dispone para el encuentro y que una vez revelada da lugar a la epifanía de la imagen.

La fosfanía, epifanía de lo luminoso, es el encuentro del impulso de la luz creativa, que subyace en la materia desde su alumbramiento, con la luz creativa que alumbra las formas de la materia. Produce una combinación indisoluble y vital de lo que antes estaba separado. Es una lucidez creativa fruto de la combinación de los opuestos en la fuente primordial de las imágenes. Esta fosfanía se corresponde naturalmente a la coagulación de la visión interior en el artista, que trasciende la dualidad y sintetiza el sentido de la luz que da lugar a la visión común. Es por eso que el texto la localiza “entre los ojos”, pues representa el vínculo y la unidad entre los dos polos de la visión fenoménica; representados en el texto como las dos luminarias: el Sol, como el lucernario del día (y origen de la luz creativa) y la Luna, lucernario de la noche, reflejo en la sombra de la luz diurna.

No es de extrañar que en sus primeras observaciones de la sensibilidad a la luz del cloruro de plata, los alquimistas medievales lo llamaran “luna córnea”. En referencia clara a la capacidad de la luna de reflejar la luz del sol durante la noche, es decir, al atesoramiento del reflejo de la luz creativa en el



Fig.8-08 Chris McCaw (2008). Cámaras auto construídas



Fig.8-09 Chris McCaw (2012). *Sunburn #143 (Black Rock)*. Gelatina de plata 20 x 24 cm.

cuerpo de la sombra, atesoramiento que permite que la luz creativa se encuentre, e identifique, con la luz creativa, dando lugar a la visión interior.

Esta identificación con lo creativo reposa en la base de los procesos de imaginaria de todos los tiempos, en los que el imaginero realiza largos ayunos y oraciones hasta que “el hacer se trueca en no hacer”¹⁴ y se desprende y muere de sus formas cotidianas para haciendo sitio, vaciándose y orientándose a la realidad creativa a la que aspira.¹⁵ Sólo así el icono, lo creativo pronunciado, se significa y la imagen del dios se manifiesta. En estas minuciosas metodologías se daba siempre una intensa identificación con una realidad superior, y el mediador (el imaginero) y sus materiales se vivificaban por el ser con el que habían logrado comunicar, y ser. Como apunta la flor de oro esta

comunicación se da por el encuentro entre la luz creativa fijada y oculta en la sombra y la luz creativa en lo luminoso a que el imaginero y sus sombras se orientan y disponen. La luces externas dejan de ser objetos separados para dar paso a la epifanía de la imagen luminosa; la pulsión creativa como resultado de la certeza de haber establecido contacto con lo luminoso.

La fotografía se ha erigido en su corta historia como la incuestionable democratización del proceso mágico que permite condensar la luz y dar lugar a la epifanía de una imagen. Latente primero y más tarde, mediante la *inmersión en las aguas*, manifestada: revelarla, maravillándose con su aparición y, quizás después, fijarla para mantenerla como la evidencia de que el proceso se ha culminado. La luz que emanaba directamente de aquello a lo que se aspiraba se ha colapsado de algún modo en una imagen que hemos hecho propia.

Henry Fox Talbot, y otros pioneros de la fotografía, eran conscientes de que estaban reeditando el carácter mágico de

¹⁴ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁵ El Maestro Eckhart expresa esta disposición con un término que asociamos al material sensible fotográfico: “Virgen indica alguien que está vacío de toda imagen extraña, tan vacío como cuando todavía no era”. En: Eckhart, M., & Esquerra, A. V. (1999). *El fruto de la nada y otros escritos* (3rd ed.). Madrid: Ediciones Siruela, p. 41.

vivificación de las imágenes, y que actuaban como lo habían hecho los magos, chamanes y teúrgos de todas las épocas. Los teúrgos se comunicaban con los dioses haciéndolos visibles. Para invocarlos y conseguir que se hicieran perceptibles, les fabricaban un cuerpo material “a medida” y les invitaban a encarnarse en él. Así los fotógrafos preparaban y afinaban la sensibilidad de su mezcla material para después aislarla de la distracción de lo externo en un *templo* o *têmenos* y orientarla en la apertura espacial y temporal justa para la correcta epifanía de la imagen. El icono es aquí, en lo fotográfico, la pronunciación del impulso lumínico en la materia preparada.

Así era como los teúrgos, y sostenemos que los fotógrafos lo eran al menos inicialmente, actuaban. Según la descripción de Pedro Azara: “La animación del ídolo se producía si se había cumplido correctamente y sin interferencias los ritos que correspondían: la ceremonia se había celebrado el día que se preveía que iban a descender los influjos celestes, el teúrgo se había purificado, y ningún otro teúrgo había invocado a dioses contrarios a los anteriores. De este modo, los teúrgos conseguían coger los lazos de la Necesidad que ataban incluso a los dioses. Se apoderaban de su nombre, los llamaban. Y, como «la Necesidad hace que todas las cosas que han empezado a ser gracias al destino (*Heimarmene*) lleguen por la fuerza a su efecto último», de la causa del nombre se producía el efecto de la encarnación: los dioses estaban obligados a bajar.”¹⁶

Es ya un lugar común en los libros de historia de la fotografía la alusión a su nacimiento como la eclosión derivada de un momento en que el saber químico y el saber físico conspiran para desarrollar la cristalización de imágenes producidas por efecto de la luz. En efecto ambas disciplinas conspiraron en la realización de una doble transmutación de la materia que permitiera la labor teúrgica de disponer una estructura material idónea para acoger y recordar (re-cord-dar, volver a dar el corazón; guardar y ofrecer la latencia y la pulsión del impulso de la luz) el flujo luminoso.

Experiencias previas llevadas a cabo separadamente desde cada una de ambas disciplinas habían obtenido diversos resultados de interés pero, en propiedad, el campo de lo fotográfico nace gracias a la conjunción de las aproximaciones

¹⁶ Azara, P. (1992). *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama Editorial S, p.45

química y física a la cristalización de la luz. Los primeros investigadores debían desarrollar, por un lado, la ciencia química (quizás deberíamos decir todavía alquímica) para obtener un material (una materia estructurada) que al “descender los influjos celestes” fuera capaz de “encarnarlos”. Por otro lado debían orientarse constantemente a los dichos influjos celestes y conocer el momento y la manera idónea para sintonizar con la intensidad justa del flujo de luz para que del encuentro se formara una imagen perdurable.

En los primeros años los fotógrafos se entregaron al “curso circular de la luz”, experimentando en la búsqueda de métodos propios de realizar lo que en “El secreto de la flor de oro” denominaban “el movimiento retrógrado”, o sea, dirigiendo la materia sensibilizada hacia la luz y vivificando, mediante la puesta en movimiento y relación, lo oscuro con lo luminoso. Se trataba de la tradicional labor alquímica de destilar la materia hasta condensar una esencia creativa, receptiva a lo creativo (recordemos la luna córnea), y una vez conseguido poner en contacto lo creativo en la materia con lo creativo en la energía. Lo receptivo y lo creativo; que equivale a decir lo nocturno y lo diurno, lo húmedo y lo cálido, lo femenino y lo masculino, la luna y el sol, la materia y el espíritu, se reúnen en una *coniunctio*, una *unio oppositorum*¹⁷ que supera la realidad separada y determina el nacimiento de aquello que representa lo Uno y lo unificado. En términos fotográficos: concibe la epifanía de la imagen, siendo aquí la imagen la membrana del contacto, fruto y cuerpo de la *coniunctio*. Nos sirven las palabras de Alfidius (s.XII) “*Lux moderna ab esis gignitur*”, la nueva luz de ellos es generada. Así la materia toma cuerpo con el pronunciamiento interno de la luz, la imagen es bien fácil de considerar como cuerpo de luz; su materia es de sombra pero su forma se conforma como cristalización de la vibración producida por la luz pronunciada en ella.

En el laboratorio se sumergían en lo oscuro, en lo informe, y rodeados de matraces, cubetas y tubos de ensayo buscaban la destilación justa. Al sol, en lo diurno, se comportaban como verdaderos heliotropos, orientándose constantemente hacia la luz del Sol, llegando a perfeccionar una gran intuición ante lo solar. No habiéndose desarrollado lo suficiente en la época las fuentes de luz artificial, dependían totalmente de la luz natural,

17 La coniunctio es una arcano habitual en los textos alquímicos, se ilustra con la unión sexual de una figura femenina y otra masculina, a menudo coito entre rey y reina, que en su inmersión en las aguas son acompañados, representados, del sol y la luna. De esta unión, lee Jung “la hierogamia del sol y la luna”, el “símbolo de la *unio oppositorum* en el sentido más elevado” tal y como el Cantar de los cantares fue entendido como glorificación espiritual. Jung explica: “El rey y la reina quedaron sumergidos bajo el mar, esto es, volvieron al estado caótico originario, la masa confusa. La *Phycis* aprisionó al hombre de la luz en el más apasionado abrazo. Como reza el texto que sigue: «Pues Beya (que en este caso representa el mar materno) se levanta por encima de Gabricus y lo encierra en su útero, de manera que nada queda visible de él. Con tal amor ha abrazado a Gabricus que lo ha recogido totalmente dentro de su naturaleza y lo ha disuelto hasta reducirlo a una partícula ya indivisible».” Cfr. Jung, C. G. (1991). *La Psicología De La Transferencia*. Madrid: Ediciones Paidós Iberica, pp. 98-100

siendo ésta el factor generatriz en sus imágenes, pues era la luz que dibujaba para ellos. Así que maduraron una sensibilidad especial para saber las cantidades exactas de radiación (de contacto) para la óptima materialización de la grafía de luz en base a la sensibilidad del material. Se entregaron a la luz, evidencia de ello es que los primeros estudios fotográficos que nacieron en las ciudades se ubicaban habitualmente en azoteas, qué mejor lugar para obtener el influjo del cielo.

Los fotógrafos que hasta nuestros días se han inclinado por la heliografía, el uso de la luz solar para la realización de sus imágenes, han necesariamente establecido una íntima atención a las calidades de la luz, y se regocijan en la búsqueda del momento justo para establecer la *coniunctio*. En la orientación precisa de los diferentes elementos que participan con respecto al Sol, esperando a veces horas hasta que la luz dibuje la disposición adecuada de las cosas, otras veces esperando toda una estación hasta encontrar el momento en el que el sol esté en el grado de inclinación óptimo. Este comportamiento, que por de pronto denota un alto grado de paciencia, ilustra hasta que punto los fotógrafos pueden llegar a disponer su forma, y como consecuencia las formas de su material fotográfico, para la participación del influjo celeste. Necesitan conocer, participar e incluirse en los ciclos solares, en los levantes y en los ponientes, en los solsticios y equinoccios, para ser insuflados por el soplo de luminoso, a entrar y ser con (in-flujo) el flujo lumínico.

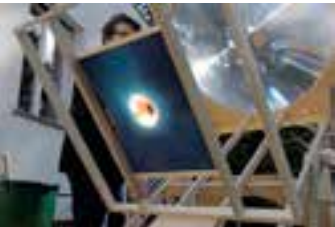


Fig.8-10 / 11 Claus Stolz (1996). Heliografía

Revelación

Durante este estudio hemos ido adentrándonos en las correspondencias de sentido de los diferentes actores implicados en el fenómeno de aparición de las imágenes. Hemos podido comprobar como las imágenes son en realidad despliegues de una membrana que nos envuelve con una doble función de protección y conexión con el exterior. Antepecho para nuestra identidad, sus capas dérmicas resultan las pantallas de proyección de nuestros horizontes de ser. Selectivamente permeable, nos permite ir acumulando nuevas incorporaciones de sentido.

Hemos visto como en la pérdida de humedad, llamémosle emoción, las membranas comienzan a estancar unas fijaciones dadas. En este momento crítico, el autor puede satisfacerse en las petrificaciones dadas o reconocer su opacidad y cumplir con su función como promotor de la acción de la luz. Para esta situación, le hemos propuesto el nombre de obrador. El obrador, consciente de que la belleza de la formas petrificadas limita su conexión con el flujo de luz que las alimentó hasta llegar allí, promueve una apertura. Esta apertura sabemos que atraviesa la capa imaginal endurecida y comunica con un influjo exterior revitalizante. En este sentido, la membrana casi intangible y transparente de las primeras imágenes, es ahora, en su opacidad, recuperada en una nueva función de cámara. Cámara, ojo, templo, cualquier vientre en el que la luz y la materia se recogen juntas en una conjunción que da lugar a nuevas imágenes.

El autor de las fotografías ha de entenderse desde este arte de la conjunción y la participación. De ahí la etimología de autor, *Auctor*, de *augere*, aumentar, y el sufijo *-tor* (como en doctor o escultor), el agente que propicia una acción o que hace crecer un sentido. En este caso, como hemos ido demostrando, el espacio que el autor acrecienta no es otro sino el suyo propio pues él es el lugar de las imágenes. Así, la fotografía ha de ser

comprendida como una interrelación háptica con el entorno, en su sentido más amplio, incluyendo también el interno, y no como el fruto distante y altivo del sentido único de la vista. En esta integración multisensorial, entorno y fotógrafo constituyen un sólo cuerpo. Este cuerpo se hace visible, se significa, en forma de imagen.

Esto renueva un sentido primordial, y hasta primitivo, de relación con el entorno, e influye rápidamente en otras artes liberándolas de ciertos complejos miméticos o técnicos, así como recuperando un sentido de intelección basado más en el contacto que en la digestión racional y la posterior traducción material. El nuevo posicionamiento fotofánico que la fotografía lideró en sus inicios, postuló un extenderse integralmente hasta participar radicalmente de la realidad íntima de las cosas. Esta intimidad se presenta, insistimos, de manera directa, fruto de un contacto del cuerpo con el entorno, del material sensible con la luz, de lo visible con lo invisible.

De ahí que incluso las disciplinas artísticas centradas en la forma y el espacio han ido creciendo como consecuencia de implicaciones de orden fotográfico. Citaremos aquí el caso del artista Italiano Medardo Rosso (1858-1928), ejemplo de interrelación entre fotografía y escultura, tanto a nivel de cruce de técnicas como de analogías conceptuales. Rosso tomaba fotografías de sus esculturas, estableciendo un estrecho diálogo de apariciones y desapariciones entre las formas, que configuraba una y otra vez sobre el mismo material, y la luz. Tomaba fotografías de cada cambio en la forma, trabajando las superficies siempre en relación a su contacto con la luz, y leyendo la forma como un código lumínico, que se expresa y descifra mediante la luz. De aquí sus investigaciones sobre la pronunciación de la forma como una vibración lumínica, como un dibujo expresado por la luz, idea extremadamente fotográfica que después otros muchos escultores recogieron.

En cita de 1925 expresa así el carácter de su obra: “¡No existimos! Somos sólo juegos de luz en el espacio. ¡Más aire, más luz, más espacio!”.¹⁸ Esta aproximación poética no está distante a los que contemporáneamente se estaba expresando desde cierto paradigma científico. En 1928, el astrofísico A. S.

18 Publicado originalmente en 1925 por Margherita Sarfatti. Cita recogida en: Nori, F., Joppolo, G. & García, A. (1998). *Lucio Fontana: entre materia y espacio*. Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía & Fundació La Caixa, p.45

Eddington (1882-1944) dice: “los acontecimientos de la vida cotidiana se observan, en el mundo de la física, como una representación de sombras. La sombra de mi codo se apoya sobre la sombra de la mesa, la sombra de la tinta fluye sobre la sombra del papel... Aceptar llanamente que la física está relacionada con un mundo de sombras es uno de los avances recientes más significativos.”¹⁹

En el punto de encuentro entre ambas perspectivas de lo real se revela la realidad efectiva de la imagen. Entre el punto de vista que expone que no es sino la luz recreándose en el espacio lo único que existe de nosotros, y el que argumenta que todas las cosas que se muestran en el espacio lo hacen como sombras. Así las imágenes del mundo se manifiestan como efecto del contraste que se establece entre el mundo de luz y el mundo de sombras, y de este dibujo fotográfico basado en el contraste descubrimos también la conexión entre la luz del ser y la sombra de las cosas. La imagen nace del contacto entre la luz de la visión y la sombra de las cosas. Las sombras que las cosas adquieren forma por la luz que nuestra visión arroja; las sombras se nos muestran como forma, las cosas nos transmitan sus informaciones y ello despierta en nosotros la conciencia, la luz, de existir con ellas.

Este estado de relación entre el ser y las cosas se hace cada vez más evidente para los protagonistas del mundo cultural y científico de la época. Las revoluciones científicas y culturales se suceden en los primeros años del siglo XX, y, con ellas, la sólida estructura del mundo material se tambalea, para adquirir una consistencia muy cercana al de las imágenes. Como consecuencia las imágenes recuperan la consideración de auténticas realidades. En la imagen se da el equilibrio y la puesta en relación entre los dos polos de la realidad, luz y oscuridad, materia y energía, onda y partícula; en la imagen la realidad se realiza y se da a luz. El fenómeno fotográfico reproduce esta estructura casi mecánicamente y la hace manifiesta ante los ojos de todos los estratos de la sociedad. La fotografía es utilizada a menudo para generar espejismos, ilusiones del mundo sensible, pero esas reproducciones revelan el sutil modo en el que el mundo sensible se aparece y toma forma. El fotógrafo en su quehacer concibe una y otra vez la realidad; la fotografía es ya un medio de conocer lo real.

19 Eddington, A.S. (1928) *The Nature of the physical world, "introduccion"*, Cambridge: Cambridge University Press.

La fotografía bien puede ser empleada para producir espectáculo e ilusión, y reducir de este modo el fenómeno a la vana creación de espectros o sombras evanescentes; sin embargo, la fascinación sobre la que se sostiene este aprovechamiento de la fotografía descansa en la capacidad de la fotografía de reproducir las condiciones generatrices de lo real. Cautiva por el hecho de que, del mismo modo que se manifiesta la realidad, la imagen fotográfica consolida una unión coherente entre lo luminoso y lo sombrío.

La fotografía puede ser leída gracias a la disposición, y contraste, de la luz y la sombra sobre el plano fotográfico, pero nace precisamente por el aislamiento previo entre estos factores. La imagen nace porque previamente lo luminoso y lo sombrío se han separado, y la imagen es, asimismo, la evidencia coherente de que ambas disposiciones han establecido un contacto.

La fotografía en su aparente naturalidad permite redescubrir el sentido trascendente en la imagen. Este sentido está ya presente en la cosmovisión del místico sufí Ibn Arabi, en el cual el “mundo de las Imágenes” está muy lejos de ser un subproducto del mundo sensible, con la mera función de entretenimiento. Para Ibn Arabi, el “mundo de las Imágenes” se sitúa como el espacio intermedio mediante el cual se comunican el mundo de lo inmaterial, o lo luminoso, y lo material, o lo sombrío. De modo que la imagen es el lugar donde la materia comprende a la luz, y el lugar donde la luz se presenta a la materia.

“Generalmente, la imaginación o fantasía se entiende como la facultad de producir en la mente una impresión engañosa de la presencia de una cosa que normalmente no se encuentra en el mundo externo o que es totalmente inexistente. Con Ibn ‘Arabi, adquiere un significado distinto.[...] Lo que la imaginación produce no es una ensoñación sin fundamento. Pone de manifiesto, aunque de modo oscuro y velado, un estado de cosas pertenecientes a los planos superiores del Ser. En una función directamente conectada con el «mundo de las Imágenes».

El «mundo de las Imágenes» (*‘alam al-mital*) es, desde un punto de vista ontológico, un terreno intermedio de contacto entre el mundo puramente sensible y el

mundo puramente espiritual, o inmaterial. Es, como lo define Affifi, un mundo realmente existente en que se hallan las formas de las cosas de un modo que oscila entre la delicadeza y la tosquedad, o sea entre la pura espiritualidad y la pura materialidad.”²⁰

De hecho Rosso, que expresó en numerosas ocasiones su aversión por una concepción exclusivamente materialista de la escultura, perseguía liberar sus volúmenes de la objetividad inerte de la materia, que asociaba a las estatuas, y las numerosas fotografías que obtenía le servían como modo de diálogo entre la luz y la forma, y este encuentro era una clara guía de aproximación hacia la unidad de la pieza. Con sus fotografías conseguía dos de sus objetivos primordiales: por un lado “hacer olvidar la materia” y por el otro desvelar la forma en una “conmoción de luz”. De aquí su intensa manipulación-visualización de la materia hasta que llevarla a revelar la vibración de luz que nosotros somos. “Una cosa es más hermosa cuanto menos objetiva, y cuanto menos se note en ella la materia, más emoción produce, te hace sentir, te hace pensar. El arte es la verdadera forma de pensar.”²¹ Y deja claro que, el modo de acceso al pensamiento que el arte aporta, es emoción mucho antes que razonamiento; es una iluminación de la materia, la vibración producida en nosotros por el reencuentro con la luz: “la emoción es un instante, como un relámpago, y en seguida desaparece. Y el artista, con el corazón encogido, la llama como el niño que corre detrás de su madre para que no se vaya. *Mamá, quédate aquí*, pero la emoción ya se ha escapado lejos.”

La emoción, el asombro, es el efecto que causa en nosotros la epifanía de la imagen, el momento en que la imagen emerge desde la cotidianidad como la intensa conjunción de todo lo real; “debes sólo intentar reproducir ese corto instante y eso es todo”.

Es conocida la abundante literatura sobre la relación entre Rosso y Auguste Rodin (1840-1917), Rosso profesó hacia él una cierta devoción, sin embargo expresó en diferentes medios una importante diferencia en la manera en que ambos abordaban la forma y llegó a llamarle “estatuario”, diciendo que “Rodin está todavía en el camino del oficio. Hace (todavía) estatuas. La estatua no existe. Nada es estatua. Somos casos

20 Izutsu, T. (1998). *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*. Madrid: Ediciones Siruela, pp.25-26

21 Para el desarrollo completo de la figura de Medardo Rosso, ver: Moure, G., & Anselmo, G. (1996). *Medardo Rosso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Las citas de Rosso a continuación están recogidas de este libro.



Fig.8-12a Medardo Rosso. *Seis interpretaciones fotográficas de un busto*.

de luz. Todo tiene una única luz y solo puede ser visto bajo una luz. No se puede girar alrededor.(...) la materia no existe. Hacer algo implica haber hecho olvidar la materia.” No obstante estas valoraciones y la evidente materialidad de las obras de Rodin, se aprecia en sus figuras una disposición a dotar de vida a la materia y en esta tarea la atención por la luz es imprescindible. Esta disposición que se hace palpable por la delicadeza con que la forma se deja acariciar y completar por el encuentro mantenido con lo lumínico, pudiéndose decir que la luz realiza la pronunciación de la forma. Rodin hacía fotografiar muchas de sus obras, y la razón quizás se encuentre en el siguiente extracto:

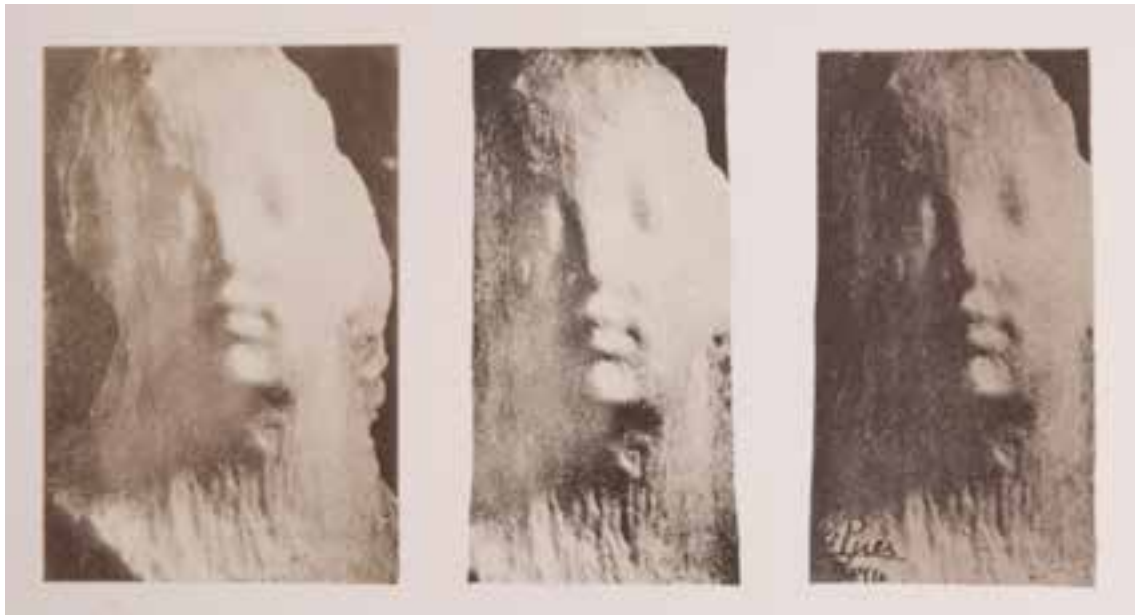


“Una tarde que fui a visistar a Rodin en su taller cayó rápidamente la noche mientras charlábamos.

-¿Ha contemplado alguna vez una estatua antigua a la luz de una lámpara? (...) Seguramente la luz natural es la que permite mejor admirar una obra en su conjunto... Pero espere un poco... Voy a hacerle asistir a una especie de experiencia que sin duda le instruirá.

Mientras hablaba había encendido una lámpara. La tomó y me condujo hacia un torso de mármol que se levantaba sobre una peana en un rincón del taller. Era una deliciosa copia antigua, de pequeño tamaño, de la Venus de Médicis. Rodin la tenía allí para estimular su inspiración durante el trabajo. [...] Al primer golpe de vista quedé extraordinariamente impresionado por lo que de repente se me revelaba. En efecto, la luz así dirigida me hacía percibir sobre la superficie del mármol gran cantidad de ligeros salientes y depresiones que yo nunca hubiera imaginado. [...]

Al mismo tiempo empezó a hacer girar muy despacio la plataforma móvil que sostenía a la Venus. Durante esta rotación seguí apreciando sobre la forma del vientre una multitud de imperceptibles abultamientos. Lo que en un primer momento parecía simple era en realidad de una



complejidad inigualable. [...]

-¿Verdad que es maravilloso?, repetía. Admita usted que no esperaba descubrir tantos detalles. ¡Mire!, observe ahora las infinitas ondulaciones que forman la transición entre el vientre y el muslo...Saboree todas las voluptuosas sinuosidades de la cadera...Y ahora, sobre los riñones, todos estos adorables hoyuelos. Hablaba bajo, con ardor devoto. Se inclinaba sobre aquel mármol como si estuviera enamorado de él.

-¡Es auténtica carne!, decía:
Y añadía radiante:
-¡Diríase modelada a base de besos y caricias!
Luego, poniendo de repente la palma de la mano sobre la cadera de la estatua:
-Uno casi esperaría, al palpar este torso, encontrarlo caliente.”²²

Fig.8-12b / 12c Medardo Rosso. Seis interpretaciones fotográficas de un busto.

Queda clara la comprensión de la luz como vivificadora de la materia y de la forma. La escultura toma forma como consecuencia de una acumulación de gestos del escultor en la materia, pero esta forma se corporifica como una visión no sólo por la coherencia de los gestos que confluyen, sino también por la constante resonancia del gesto en la materia. El papel que la

22 Rodin, A., Gsell, P. (2000) *Rodin, Auguste: El Arte. entrevistas recopiladas por Paul Gsell*. Madrid: Ed. Síntesis, pp. 37-40.

luz juega en este proceso es imprescindible, es ella la que hace resonar la materia. Un cuerpo es una forma que se mantiene viva, que por tanto no está inerte y se mantiene en constante movimiento de adaptación; a fin de mantenerse con vida el cuerpo se recrea incesantemente.

La materia es aquí vivificada como efecto de la vibración de la luz. La luz insufla su vibración sobre la materia, la vibración resuena pronunciando la forma, y completándola como cuerpo vivo. De modo que si “uno casi esperaría, al palpar este torso, encontrarlo caliente” no es por efecto de la mimesis en la forma, sino por la capacidad de la forma reproducida para captar, relacionarse, y ser vivificada con la luz.

Así lo intuye Giovanni Anselmo (1934) en el encuentro con un grupo de obras de Rosso. Las obras le parecen moverse a efecto de una vibración interior; la materia se desvanece dando paso a la permanencia en ella de una llama ardiente: es la imagen latente que la luz revela en ella.

“Un día, mientras veía un grupo de obras de Medardo Rosso, entre las que había algunas de cera, sentí una especial emoción. Estas obras, mientras me movía alrededor de ellas, parecía que se moviesen.

La materia que las formaba, por el modo en que había sido plasmada, vibraba, no sólo en la superficie, sino también en el interior, como si latiese.

La imagen que aún permanece en mis ojos es la de la llama que arde.

La impresión era como de formas que se transforman, de materia que se desmaterializa, de escultura que se niega y se anula.”²³

23 Recogido en: Moure, G., & Anselmo, G. (1996). *Medardo Rosso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 228

Diafanía

Esta relación no ha dejado de estrecharse hasta nuestros días, llegando incluso a cruzar intereses. Por un lado, muchas fotografías inclinadas para la elaboración y descripción de la forma, en claros ejemplos de fotografía aplicada; por el otro, artistas comprometidos en la generación de espacios y formas para la manifestación y el encuentro epifánico de la luz.

Un caso paradigmático de aquellos que buscan la epifanía de lo luminoso, el encuentro diáfano con la luz, la diafanía, es el del norteamericano James Turrell (1943). Turrell centra su atención “en aquello que está debajo y en lo que vemos con los ojos cerrados. Algunas veces la luz que utilizo parece habitar el espacio de manera que casi puede tocarse; es más una luz vista con los ojos cerrados (la que vemos en los sueños) que la luz vista como normalmente la usamos. Esto es debido a que empleamos la luz para iluminar las cosas. Estoy interesado en la luz como objeto. No estoy tan interesado en aquello que la luz ilumina como en la revelación de la luz en sí misma. Uso la luz de la misma manera que se observa en los sueños lúcidos, conectando lo material con lo inmaterial, lo visible con lo invisible”²⁴

Turrell elimina los objetos de percepción para que la luz devenga el objeto mismo de la percepción, que deje de ser aquella esencia que ilumina las cosas y se substantivice. Algunas de sus construcciones son auténticas cámaras fotográficas donde el espectador se convierte en el material sensible para la captación del flujo de lo luminoso y, como en el proceso fotográfico, el flujo de luz contacta con la materia sensible y modifica su estructura interna dejando en ella su huella, la imagen latente. Si Turrell es un fotógrafo, aquellos que participan de sus obras devienen las fotografías que resultan del encuentro.

El sistema fotográfico, aún a gran escala, como en los *skycapes* de Turrell, persigue el establecimiento de un modo de vivificación por

24 recogida en: Govan, M., Banks, W., Turrell, J., & Blazquez Abascal, J. (2009). *James Turrell*. Milano / Cádiz: Edizioni Charta / Fundación NMAC, pp. 40-41.



Fig.8-13 Adam Fuss (1989). Untitled. Fotograma cibachrome, 60.9 x 50.8 cm.

la luz: la disposición para entrar en contacto con la luz y conocer de modo somático, directo e inmediato, así como la emoción de saberse en contacto y sentir la capacidad transformadora de ese contacto. La imagen representa el momento de encuentro y de transformación por la luz. Este momento o estadio, que Turrell define como “sueño lúcido” es referido ya en algunas Upanisad como un estado de conciencia intermedio entre el estado de conciencia ordinario (*viśva*) y el estado de sueño profundo (*prajñā*) o conciencia indiferenciada, así se expresa en la *Brhdāranyaka*:

“Aquel Ser tiene dos moradas, ésta y la del otro mundo. Y el estado de sueño con ensueños, la tercera, es la conjunción de

25 (Br. Up. IV, 3, 9) Cfr. Panikkar, R. (1999). *Upanisads*. Madrid: Siruela.



Fig.8-14 James Turrell (2013). *Aten Reing* at the Guggenheim.

las dos. Cuando se encuentra en este lugar intermedio mira las dos moradas, esta y la del otro mundo. Y los medios con que se presenta en el otro mundo le proporcionan visiones agradables o desagradables. Cuando sueña selecciona una pequeña parte de los elementos que constituyen este mundo que abarca todas las cosas. Él mismo elimina su cuerpo y crea otro manifestando al soñar el brillo de su propia luz. El Ser es la luz.”²⁵

Hemos revelado un doble sentido en la imagen. Uno, la imagen se ofrece como acontecimiento y nos exige desplazamiento hacia ella para devolvernos conciencia de existir con ella. Dos, ese desplazamiento hacia un cuerpo compartido con la imagen es un desimaginarse nuestro y de la imagen, a través del cual se activa y expresa el origen latente que nos preexiste.

“cuando esté con las raíces
llámame tú con tu voz.
Me parecerá que entra
temblando la luz del sol.”²⁶

26 Jimenez,, J. R. (1999). *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van [1936-1954]*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 394

Bibliografía

ADORNO, T. W. (1992). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

ALCALÁ, J. R. (2011). *La piel de la imagen: Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemà Editorial.

ANFAM, D., BURTON, J., DEACON, R., & DE SALVO, D. (2009). *Anish Kapoor*. London: Phaidon Press.

ARABI, I. AL-, BURSEVI, I. H., & SAIZ, P. A. J. (1991). *El núcleo del núcleo* (5th ed.). Málaga: Editorial Sirio.

ARIÑO, I., CASANOVA, R., EGEEA, J., & MULET, X. (2012). *Sotto luce: Apol·lo, llum i imatge*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.

ARNAU AMO, J. (2008). *Palladio, 1508-2008 : una vision de la antigüedad*. Valencia: General de Ediciones de arquitectura.

AROLA, R. (1986). *Simbolismo del Templo*. Barcelona: Ediciones Obelisco.

AZARA, P. (1992). *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama Editorial S.

BACHELARD, G. (1993). *La Poetica Del Espacio* (2nd ed.). Madrid: Fondo de Cultura Economica de Espana, S.L.

BAILLY-MAÎTRE-GRAND, P. (2007). *Petites Cosmogonies*. Wavre (Belgique): Mardaga.

BAJAC, Q. (2001). *Decouverte Gallimard: L'image Revelee L'invention de la Photographie*. Paris: Gallimard : Réunion des musées nationaux.

BALTRUŠAITIS, J. (1988). *El espejo: ensayo sobre una leyenda científica: revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Madrid: Miraguano.

BARCELONA CULTURA , & LARRÉ, M. (n.d.). La Capella | Marc Larré. Nom és acció. Vimeo. Retrieved from https://vimeo.com/72955954

BARNES, M. (2010). *Shadow Catchers: Camera-Less Photography*. London: Merrell Publishers.

BARTHES, R., & SALA-SANAHUJA, J. (1995). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (4th ed.). Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S A.

BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BATCHEN, G. (2008). *William Henry Fox Talbot*. New York: Phaidon Press.

BEARD, M., & HENDERSON, J. B. (2000). *Classics: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.

BERGER, J. (2015). *Para entender la fotografía*. (G. Dyer, Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

BESSON, C., KOPEL, A., & POIVERT, M. (2014). *Laurent Millet. Les infantillages pittoresques*. Angers: Filigranes Editions / Musées d'Angers.

BOGAERT, P. M. (1999). *Diccionario Enciclopedico de La Biblia* (2nd ed.). Barcelona: Herder & Herder.

BOORSTIN, D. J. (1994). *Los creadores*. Barcelona: Crítica.

BRANCUSI, C. (1977). *Brancusi, photographe*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

BROWN, E. A. (2002). *Constantin Brancusi y la fotografía*. Madrid: H. Kliczkowski.

BRUTVAN, C., & BUCKLOW, C. (2010). *Adam fuss: 27 enero - 17 abril 2011*. Madrid: Fundación Mapfre / TF Editores.

BUCKLOW, C. (2012). Dins un forat negre hi ha llum. In I. Ariño, R. Casanova, J. Egea, & X. Mulet, *Sotto luce: Apol·lo, llum i imatge* (pp. 9-13). Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.

BUCKLOW, C., DERGES, S., MILLER, G. F., FUSS, A., FRAENKEL, J., MELLOR, D. A., & FRAENKEL, E. (1997). *Under the sun: photographs by Christopher Bucklow, Susan Derges, Garry Fabian Miller, Adam Fuss; [an exhibition held at Fraenkel Gallery San Francisco, December 1996 - January 1997]*. San Francisco: Distributed Art Publishers.

CAEIRO, A. (1993). *Poemas* (10th ed.). Lisboa: Ed. Ática.

CALABRESE, O., & STOICHITA, V. I. (2015). *La Verónica de Zurbarán*. Madrid: Casimiro Libros.

CALVINO, I. (1998). *Memoria del Mundo y Otras Cosmomicomicas* (3rd ed.). Madrid: Siruela.

CAMPANY, D. (2011). *Arte y Fotografía*. London: Phaidon Press Limited.

CAPONIGRO, P. (1986). *Megaliths*. New York: New York Graphic Society Books-Little, Brown and Company.

CARBONELL, E., & GUMI, J. (1974). *L'art Romanic a Catalunya: Segle XII*. Edicions 62.

CARLOS, I. (2005). *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho.

CARLOS, I., & VANDERLINDEN, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa.

CARLOS IRIJALBA: 'La realidad, de puro elástica, resulta inaprensible'. (2015, January 16). Retrieved 3 September 2015, from http://www.elcultural.com/revista/arte/Carlos-Irijalba-La-realidad-de-puro-elastica-resultado-inaprensible/35777

CARTIER-BRESSON, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CASANOVA, R., & EGEA, J. (Eds.). (2012). *Et in Arcadia: A re-embodiment of the frieze of the temple of Apollo Epikourios at Bassai*. London: East & West Publishing.

CASANOVA, R., & RIVERA, M. (2009). *La Semilla de la imagen*. Huesca: Ayuntamiento de Huesca, Ajuntament d'Olot & Ville de Tournefeuille.

CASANOVA, R., EGEA, J., & RIVERA, M. (2008). *El agua y la Tierra Originales. La sostenibilidad de la imagen*. Zaragoza: Fundación Norte / Diputación de Zaragoza.

CASTELLANOS, P. (2001). *Diccionario Historico de La Fotografía (Spanish Edition)*. Madrid: Istmo.

CASTELO, L. (2007). *Del Ruido Al Arte*. Madrid: Hermann Blume.

CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. (1995). *Diccionario simbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CIRLOT, J.-E. (1995). *Diccionario de símbolos* (11th ed.). Barcelona: Editorial Labor.

COOMARASWAMY, A. K. (2001). *Sobre la doctrina tradicional del arte* (2nd ed.). Palma de Mallorca: Olañeta.

COOMARASWAMY, A. K. (2006). *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india* (2nd ed.). Madrid: Siruela.

COOPER, F. A. (1996). *The Temple of Apollo Bassitas. The Architecture: illustrations (vol. II)*. United States: American School of Classical Studies at Athens.

CORBIN, H. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arab*. Barcelona: Eds. Destino.

CORBIN, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranío*. Madrid: Ediciones Siruela.

COROMINAS, J. (1993). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1st ed.). Madrid: Gredos Editorial S.A.

CORONADO E HIJÓN, D. (2005). *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Ediciones Alfar.

CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

CRONE, R., & STOSCH, A. VON. (2008). *Anish Kapoor: To darkness, Svayambh*. New York: Prestel Publishing.

DAVIS, F. (1984). *La Comunicacion no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., DELEUZE, P. G., & C CASILLAS Y V NAVARRO. (1992). *Rizoma: (introducción)* (2nd ed.). Valencia: Pre-textos.

DERGES, S., & KEMP, M. (2000). *Susan Derges: Liquid Form*. London: Michael Hue-Williams Fine Art.

DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La imagen mariposa* (1st ed.). Barcelona: Mudito & Co.

DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Ante la imagen pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.

DOMENECH, R., & DEL VALLE-INCLÁN, R. (1994). *Comedias Bárbaras III: Romance De Lobos*. (12th ed.). Madrid: Espasa-Calpe SA.

DUBOIS, P. (1995). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (1st ed.). Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.

DURAND, R. (1998). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ECKHART, M., & ESQUERRA, A. V. (1999). *El fruto de la nada y otros escritos* (3rd ed.). Madrid: Ediciones Siruela.

ELIADE, M. (1998). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (12th ed.). Madrid: Alianza Editorial.

EWING, W. A., & CEDILLO, A. G. (1996). *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.

FALCONER, J., & HIDE, L. (2009). *Points of view: Capturing the 19th century in photographs*. London: The British Library Publishing Division.

FLUSSER, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

FLUSSER, V., & SCHILLING, T. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Ed. Síntesis.

FONT QUER, P. (2000). *Plantas Medicinales. El Dioscorides renovado*. Barcelona: Península.

FONTANA, L. (1982). *Lucio Fontana. El espacio como exploración*. (G. Drudi, Ed.). Madrid: Ministerio de Cultura. / Palacio de Velázquez.

FONTANA, L., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, & FUNDACIO LA CAIXA ILLES BALEARS. (1998). *Lucio Fontana: entre materia y espacio*. Palma: Fundación 'la Caixa' en las Illes Balears.

FRANZ, M.-L. VON, & GUSTAVINO, M. I. (1999). *Alquimia*. Barcelona: Luciérnaga.

FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (2nd ed.). Madrid: Cátedra Ediciones.

FRIZOT, M. (1992). *Dieter Appelt*. Paris: Centre National d'ela Photographie.

FROMM, E., & FUNK, R. (2003). *La atracción de la vida / The Attraction of Live: Aforismos Y Opiniones / Aphorisms and Opinions*. Barcelona: Paidos Iberica, Ediciones S. A.

FUNDAMENTO DE LA LUZ Y LA VISIÓN. (2002). In R. E. JACOBSON, S. F. RAY, G. G. ATTRIDGE, & N. R. AXFORD. *Manual de fotografía: fotografía en imagen digital* (9th ed.). Barcelona: Omega.

GAOS, J. (1940). *Antología filosófica: la filosofía griega*. México: Casa de España en México.

GERSHEIM, A., & GERSHEIM, H. (1969). *The revised and enlarged edition of The History of Photography*. London: Thames & Hudson.

GODWIN, J. (1979). *Robert Fludd: Hermetic philosopher and surveyor of Two worlds*. London: Thames and Hudson.

GOETHE, J. W. VON, & ARNALDO, J. (1999). *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

GOVAN, M., BANKS, W., TURRELL, J., & BLAZQUEZ ABASCAL, J. (2009). *James Turrell*. Milano / Cádiz: Edizioni Charta / Fundación NMAC.

GREENBERG, J. L., TRUNZ, E., & GOETHE, J. W. VON. (1999). *Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. (14 Baende in einer Kassette)* (13th ed.). München: C.H. Beck.

GUENÓN, R. (1996). *Simbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Barcelona: Paidós Ibérica.

HAMBOURG, M. M., BUCKLOW, C., & MELLOR, D. A. (2004). *Guest - Christopher Bucklow*. New York: PowerHouse Books.

HAMMOND, J. H. (1981). *The camera obscura: a chronicle*. Bristol: Institute of Physics Publishing.

HEIDEGGER, M. (1975). *La pregunta por la cosa: La doctrina Kantiana de los principios trascendentales*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.

HEIDEGGER, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

HEIDEGGER, M., & RAMOS, S. (1992). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

HERMANSON MEISTER, S., & WESELY, M. (2005). *Michael Wesely: Open shutter*. New York: The Museum of Modern Art / Thames &Hudson.

HILL, P., & COOPER, T. (2002). *Dialogo Con La Fotografía* (2nd ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HOLL, S. (2006). *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

HRSG, MANNHEIM, K., FLEISCHER, J., KOLLHOFFER, T., JOLY, J.-B., & MEINHARDTR, I. (2005). *Joachim Fleischer. About light*. Germany: Hatje Cantz,Germany.

HUNT, W. M., & EWING, W. A. (2011). *The Unseen Eye: Photographs from the Unconscious*. United Kingdom: Thames & Hudson.

IZUTSU, T., & SUÁREZ, A.-H. (1998). *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

JANIS, E. P. (1992). *The kiss of Apollo: Photography and sculpture, 1845 to the present*. (J. Fraenkel, Ed.). San Francisco: Fraenkel Gallery / Bedford Arts Publishers.

JIM, B. (n.d.). Minor White: Found Photographs (1957). Retrieved 25 August 2015, from http://www.photokaboom.com/photography/learn/ebooks/PATH/quotes/White_quote.htm

JIMÉNEZ, J. R. (1999). *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van [1936-1954]*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

JIMÉNEZ, J. R., & TORRÓN, D. M. (1999). *Unidad* (1st ed.). Barcelona: Editorial Seix Barral.

JUNG, C. G. (1991). *La Psicología De La Transferencia/The Psychology of Transference (Psicología Profunda / Profound Psychology)* (Tra edition). United States: Ediciones Paidos Iberica.

JUNG, C. G. G., Wilhelm, R., & Wilhelm, R. (2001). *El secreto de la flor de oro: un libro de la vida chino* (3rd ed.). Barcelona: Paidos Iberica Ediciones S A.

JÄGER, G., REESE, B., & KRAUSS, R. H. (2005). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Bielefeld: Kerber Verlag.

KELLER, J. (2009, March). Yossi Milo Gallery - Artists - Myoung Ho Lee. Retrieved 2 September 2015, from http://www.yossimilo.com/artists/myou_ho_lee/

KINGSLEY, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.

KRAUSS, R. (2004). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LLC, T. M. N., & Plageman, L. (2012, February 13). Paper Mountains. Retrieved 4 September 2015, from <http://www.themorningnews.org/gallery/paper-mountains>

LAVAUD, L. (2011). *L'image*. Paris: Flammarion.

LEHRER, J. (2010). *Proust y la a neurociencia: Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Madrid.: Paidós.

LIVINGSTONE, M. (2000). Duane Michals a través del espejo. *EXIT #0 El Espejo*, (0), 48–59.

LOCKE, J., & O'GORMAN, E. (1998). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica.

LOVELOCK, J. E. (1985). *GALA: una nueva visión de la vida sobre la tierra* (2nd ed.). Barcelona: Hermann Blume Ediciones.

MACHADO, A., ALVAR, M., & CELMA, P. (2010). *Poesías completas Soledades, Galerías, Campos de Castilla--*. Madrid: Espasa.

MAILLARD, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

MANN, S., & PRICE, R. (1992). *Sally Mann: Immediate Family*. London: Phaidon Press.

MARGULIS, L. (2014). *Planeta simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid: Debate Editorial.

MARTIN, C., & MARTÍN, C. (2001). *Conciencia y realidad: estudio sobre la metafísica advaita con la Māndukya Upanisad, las Kārikā de Gaudapāda y comentarios de Sankara*. Madrid: Editorial Trotta.

MARÍA, M. (2010). *Cecais hai unha luz 1979*. A Coruña: Fundación Manuel María de Estudos Galegos.

MATO FONDO, M. A. (1998). *A escrita da terra. Configuración do espacio natural na literatura galega*. Coruña: Espiral Maior.

MCCARTNEY, P. (2011). *On thin ice in a blizzard*. New York: Selfpublishing.

MCCAW, C., WARE, K., & HAEUSSLEIN, A. (2012). *Chris Mccaw – sunburn*. Richmond, VA: Candela Books.

MELOT, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción* (1st ed.). Barcelona: Ediciones Península.

MONASTERIO, P. O., & PRIETO, J. M. C. (2003). *Extraños*. Madrid.: Lunwerg Editores.

MORAZA, J. L. (1997). Templo portátil. Templo fuego. *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía*, (2), 111–134.

MORELL, A., & SANTE, L. (2004). *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press.

MORELL, A., & WOODWARD, R. B. (2005). *Abelardo Morell (Monographs)*. London: Phaidon Press.

MORMORIO, D. (2008). *Meditazione e fotografia: vedendo e ascoltando passare l'attimo*. Roma: Contrasto.

MOURE, G., & ANSELMO, G. (1996). *Medardo Rosso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

MOURE, G., & RILEY, T. (2001). *La Arquitectura sin Sombra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.

MUÑOZ, J. M., JORQUERA, A. J., & BOHIGAS, G. (2000). *Campos de fuerzas: Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: ACTAR.

MUÑOZ, L. R. (2014). *Poética fotográfica*. Madrid: Casimiro.

MÍSTICA Y POESÍA. (2001). In M. Zambrano, *Filosofía y poesía* (1st ed., pp. 47–73). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

NARCISO-ECO. (2004). In Ovidio & Álvarez, C. & Iglesias, R.M, *Metamorfosis / Metamorphoses* (2nd ed.). Madrid: Ediciones Catedra S.A.

NEWHALL, B. (2003). *Historia de la fotografía* (2nd ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

NILSSON, L. (2006). *Life*. New York: Harry N. Abrams.

NOVONEYRA, U. (2010). *Os Eidos: O libro do Courel*. Madrid: Árdora.

OLIVARES, R. (2000). El fotógrafo al que le gustaba escribir historias. *Exit*, (0), 60–87.

ONORATO, T., & KREBS, N. (2011). *As long as it photographs*. Zurich: Selfpublishing.

ONORATO, T., & Krebs, N. (2013). *Light of other days*. Baden: Kodoji Press.

ORTEGA, J. (1987). *Antología De LA Poesía Hispanoamericana Actual (La Creacion literaria)* (1st ed.). Mexico: Siglo Veintiuno Editores.

OTERO, C. A. (2012). *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina.

OTTO, W. F. (2006). *Dioniso – Mito y Culto* (3rd ed.). Madrid.: Ediciones Siruela.

PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

PANIKKAR, R. (1999). *Upanisads*. Madrid: Siruela.

PARRY, E. (1999). *Adam Fuss*. San Francisco: Arena Editions.

PAÍS, E. E., & ZIMMER, C. (2015, June 3). El pulpo ve a través de la piel. Retrieved 4 September 2015, from http://elpais.com/elpais/2015/05/28/ciencia/1432802332_950078.html

PAÏNI, D. (1991). *Photographie/sculpture*. Paris: Centre national de la photographie.

PENDERGRAST, M. (2003). *Historia de los espejos*. Barcelona: Ediciones B.

PESSOA, F. (1997). *Livro do desassossego* (2nd ed.). Lisboa: Ática.

POUPARD, P., VIDAL, J., & POUPARD, C. P. (1998). *Diccionario de las religiones*. (2nd ed.). Barcelona: Herder & Herder.

PRECIADO, I., & ZI, L. (1987). *Lie Zi: el libro de la perfecta vacuidad* (4th ed.). Barcelona: Kairós.

PÉGUY, C. (1998). *Pensées*. Paris: Gallimard.

RENNER, E. (2004). *Pinhole Photography: Rediscovering a Historic Technique* (3rd ed.). Amsterdam: Focal Press.

REXER, L. (2009). *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*. New York, NY: Aperture Foundation, New York.

RIBÉ, À., & PLASENCIA, C. (2011). *En El Laberint: Aangels Ribae 1969–1984*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

RICHIR, M. (2015). *El cuerpo (seguido de 'La verdad de la apariencia')*. Madrid: Brumaria.

ROCA, J., ALLOA, E., & WILLIS LONDOÑO, M. (2014). *Oscar Muñoz*. Paris: Filigranes Éditions / Jeu de Paume.

RODIN, A., GSELL, P., & ETAYO, M. (2001). *Arte, El – Auguste Rodin'*. Madrid: Síntesis Editorial.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (1974). *Supersticiones de Galicia. y preocupaciones vulgares*. (5th ed.). Lugo: Editorial Celta.

ROUBERT, P.-L. (2006). *L' image Sans Qualites: Les Beaux-Arts Et La Critique a L'epreuve De La Photographie, 1839–1859*. Paris: Monum-Éditions du patrimoine.

ROUCOUX, K., & MALIN, D. (2004). *Cielo y Tierra. De lo visible, lo invisible*. London: Phaidon Press.

SAN JUAN DE LA CRUZ, LÓPEZ-BARALT, L., & PACHO, E. (1993). *San Juan de la Cruz – Obra Completa T. 1*. Madrid: Alianza Editorial.

SATŌ, T., & SIEGEL, E. (2005). *Photo respiration: Tokihiro Sato photographs* (1st ed.). Chicago, IL: Distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers.

SCHNAITH, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.

SCHRODINGER, E., & PIN, V. G. (1997). *La Naturaleza y Los Griegos* (2nd ed.). Barcelona: Tusquets Editor.

SCHRÖDINGER, E., & GUERRERO, R. (2002). *¿Qué es la vida?* (6th ed.). Barcelona: Tusquets.

SCHRÖDINGER, E., & WAGENSBERG, J. (1992). *Mente y materia: conferencias Turner, leídas en el Trinity College, Cambridge, en Octubre de 1956* (3rd ed.). Barcelona: Tusquets.

SCHULZ-DORNBURG, U., & KAMPER, D. (1993). *Sonnenstand: Acht Kalenderbauten auf dem Weg nach Santiago de Compostela*. Köln: DuMont.

SCULLY, V. J. (1980). *The earth, the temple, and the gods: Greek sacred architecture*. New Haven: Yale University Press.

SHIGA, L. (2007). *Lieko Shiga: Lilly*. Tokyo: Artbeat publishers Co.

SILVERMAN, K. (2009). *Umbra! Del Mundo Visible*. Madrid: Akal Ediciones SA.

SOBCZYK, M., & ARRANZ, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura* (1st ed.). Valencia: Pre-Textos.

SOBIESZEK, R. A., & IRMAS, D. (1994). *The camera i: photographic self-portraits from the Audrey and Sydney Irmas collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. (4th ed.). Barcelona: Edhasa.

SOUGEZ, M.-L., FELGUERA, S. G., GALLARDO, H. P., & VEGA, C. (2007). *Historia General De La Fotografía/ General History of Photography* (3rd ed.). Madrid: Ediciones Catedra S.A.

STAFFORD, B. M., TERPAK, F., & POGGI, I. (2001). *Devices of wonder: From the world in a box to images on a screen: [exhibition, J. Paul Getty museum, Los Angeles, Calif., from 13 November 2001 through 3 February 2002]*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art & the Humanities.

STEINER, G. (1996). *Presencias reales: ¿Hay algo «en» lo que decimos?* Barcelona: Ediciones Destino.

STOLZ, G. (2004). *Sol Lewitt: fotografía*. Madrid: La Fábrica.

SUGIMOTO, H., MULLER-TAMM, P., & BROUGHER, K. (2010). *Hiroshi Sugimoto* (2nd ed.). Berlin: Hatje Cantz Verlag.

SUGIMOTO, H., MULLER-TAMM, P., & BROUGHER, K. (2010). *Hiroshi Sugimoto* (2nd ed.). Germany: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG.

SZULC-KRZYZANOWSKI, M., & TRAVIS, D. (1984). *Michel Szulc Krzyzanowski*. Haarlem, the Netherlands: Joh. Enschedé en Zonen.

SZULC-KRZYZANOWSKI, M., IJZERMANS, T., & LEMAGNY, J.-C. (1998). *Michel Szulc-Krzyzanowski: Vista*. Amsterdam: Focus Publishing BV.

TALBOT, W. H. F., & MUÑOZ, L. R. (2014). *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Casimiro.

TALBOT, W. H. F., ROBERTS, R., GRAY, M., SCHAAF, L., & BURNETT-BROWN, A. (2000). *Specimens and marvels: William Henry Fox Talbot and the invention of photography* (1st ed.). New York, NY: Aperture Foundation.

TISSERON, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente* (1st ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

TORRES, A. M., & TURRELL, J. (2005). *James Turrell: Expostion, Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 14.12.2004 – 27.02.2005*. Valencia: IVAM.

TORRÓN, D. M. (1979). *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid: Hiperión.

UEDA, S. (2004). *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder.

VALENTE, J. Á. (1999). *Obra poética* (1st ed.). Madrid: Alianza Editorial.

VALLHONRAT, J. (1993). *Autograms*. München: Gina Kehayoff Verlag.

VEIGA, E. (2014). *A distancia do tambor*. A Coruña: Edicións Espiral Maior.

WEIBEL, P., & JANSEN, G. (Eds.). (2006). *Light art from artificial light/Lichtkunst aus Kunstlicht Exhibition, ZKM, Museum of Contemporary Art Karlsruhe, 19.11.2005 – 06.08.2006*. Ostfildern: Hatje Cantz / Zentrum für Medientechnologie Karlsruhe.

WHITE, M. (2004). El ojo y la mente de la cámara. In J. Fontcuberta, *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

WHITEHILL, W. M., & GUMI, J. (1973). *L'art Romànic a Catalunya: Segle XI*. Barcelona: Edicions 62.

WUNENBURGER, J.-J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones / Universidad Nacional de San Martín.

YOURCENAR, M. (2004). *Memorias de Adriano*. México: DeBolsillo.

ZAJONC, A. (1996). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente* (3rd ed.). Barcelona: Andrés Bello.

ZAMBRANO, M. (2001). *Filosofía y poesía* (1st ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

ZAMBRANO, M. (2004). *Los sueños y el tiempo*. (2nd ed.). Madrid: Ediciones Siruela.

ZWEIG, S. (2010). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Fuentes iconográficas

Introducción

Fig1-01 Ramón Casanova (2003) *Material sensible. Ilfochrome 30 x 40 cm.*

Fig1-02 Christopher Giglio (2002). *Untitled*, (ref.#02-005). De la serie *Cathode Rayograms*. Fujiflex type C print. 152,4 x 121,9 cm. Recogido en: Giglio, C. (sin fecha). Christopher Giglio. Recogido el 8 Setiembre 2015, en: <http://www.christopher-giglio.com/>

Fig1-03 Alfred Stieglitz (1926) *Equivalent 1926. Gelatina de plata 11,9 x 9,1 cm.* Recogido en: Alfred Stieglitz - equivalent (series). (1927). Recogido 8 septiembre 2015, en: http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Stieglitz-Equivalent_Series1.htm

Fig1-04 William Henri Fox Talbot (1842-43) *Oak Tree in Winter. Salt paper print, 19 x 23 cm.* Recogido en: Batchen, G. (2008). *William Henry Fox Talbot*. New York: Phaidon Press, plate 27.

Fig1-05 Étienne Léoopold Trouvelot (1888) *Direct electric sparks obtained with a Rumkorff coil or Wimshurst machine. Estas figuras son también conocidas como “Trouvelot figures”,* Recogido en: Keller, C., Gunning, T., Gröning, M., & Tucker, J. (2008). *Brought to light: photography and the invisible, 1840-1900*. (C. Keller, Ed.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, plate 112.

Fig1-06 Ramón Casanova (2000). *Estrellas. 8 fotografías ilfochrome 7 x 10 cm.* Colección del autor.

Fig1-07 Dani Pujalte (2012). Trabajando en el Museu Nacional lArqueològic

de Catalunya, con una cámara de madera autoconstruida, negativos 40 x 40 cm. Cedida por Dani Pujalte

Fig1-08 (2008) *En las calles de Castellón, durante el Festival Imaginaria.* Cámara 200 x 200 x 200 cm. Colección *The Crossing Lab*

Fig1-09 (2010) En la Casa Turull, dependencias del Museu d’Art Modern de Sabadell. Cámara 190 x 190 x190 cm. Colección del autor

Epifanía

Fig.2-01 Óscar Muñoz (1995). *Aliento. Serigrafía y grasa sobre espejos metálicos. 20 cm. diámetro.* Recogido en: Roca, J., Alloa, E., & Willis Londoño, M. (2014). *Oscar Muñoz. Protographies. Paris: Filigranes Éditions / Jeu de Paume, p. 61.*

Fig. 2-02 – Fig. 2-21 Ramón Casanova & Mapi Rivera (2009). *La semilla de la imagen.* Recogido en: Casanova, R., & Rivera, M. (2009). *La Semilla de la imagen.* Huesca: Ayuntamiento de Huesca, Ajuntament d’Olot & Ville de Tournefeuille.

Fig. 2-22 Óscar Muñoz, *línea del destino* (2006). vídeo 4/3, sin sonido, 1 min. 58 s. Recogido en: Roca, J., Alloa, E., & Londoño, M. W. (2014). *Oscar Muñoz.* Paris: Filigranes Éditions & Jeu de Paume.

Fig.2-23 *Untitled*, from the series *Dried Narcissus* (Narciso seco). (1996). Recogido 18 septiembre 2015, en: <http://www.moma.org/collection/works/160423?locale=es>

Fig.2-24 *Untitled*, from the series *Dried Narcissus* (Narcisos). (1995).

The Curated Object: Decorative Arts & Design Exhibition Guide + Educational Resource: Exhibitions Philadelphia. Recogido 18 septiembre 2015, en: http://www.curatedobject.us/the_curated_object/exhibitions_philadelphia/

Fig.2-25 Óscar Muñoz, *Simulacros* (1999). Exposición en Museo de Arte del Banco de la República (2011) 2014, Juliana Orozco. (2015, June 23). Un artista: Óscar Muñoz. Recogido 18 septiembre 2015, en: <https://recreolab.wordpress.com/2015/06/23/un-artista-oscar-munoz/>

Fig.2-26 Óscar Muñoz, *Simulacros* (1999). Evolución de la pieza. Recogido 18 septiembre 2015, en: <https://www.flickr.com/photos/xpuesto/>

Fig.2-27 Óscar Muñoz, *Retrato* (2004). *Proyección de vídeo 4/3, sin sonido, 28 min.* Artesur » Oscar Muñoz. Protographs. Recogido 18 septiembre 2015, en: <http://www.arte-sur.org/es/inicio/oscar-munoz-protographs-2/>

Expedicionarios

Fig.3-20 Ralph Bartholomew Jr. (1940s). *Autorretrato. Gelatina de plata. 33.97 x 26.35 cm.* Recogido en: Sobieszek, R. A., & Irmas, D. (1994). The camera i: photographic self-portraits from the Audrey and Sydney Irmas collection. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Fig.3-21 Robert Fludd (1617-1621). *Et sic in infinitum. Godwin, J. (1979). Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds. London: Thames and Hudson, p. 25.*

Fig.3-22 Robert Fludd (1617-1621). *Fiat Lux*. Godwin, J. (1979). Robert Fludd. *Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*. London: Thames and Hudson, p. 25

Fig.3-23 Alejandro Guijarro (2010-2013) Oxford I. De la serie *Momentum*. C-print, 110 x 150 cm. Alejandro Guijarro (2011). Recogido el 21 Octubre 2015, en: <http://www.alejandroguijarro.com/ongoing/blackboards/>

Fig.3-24 Alejandro Guijarro (2012) *Stanford II. De la serie Momentum*. C-print, 113 x 174 cm. Alejandro Guijarro (2011). Recogido el 21 Octubre 2015, en: <http://www.alejandroguijarro.com/ongoing/blackboards/>

Fig.3-25 Taiyo Onorato vs. Nico Krebs (2011). *Sin título*. Recogido en: Onorato, T., & Krebs, N. (2011). *As long as it photographs*. Zurich: Selfpublishing.

Fig.3-26 Taiyo Onorato vs. Niko Krebs (2011). *Studio Universe*. Recogido en: Onorato, T., & Krebs, N. (2011). *As long as it photographs*. Zurich: Selfpublishing.

Fig.3-27 / 29 Taiyo Onorato vs. Niko Krebs (2009-10). De la serie *Light of other Days*. Recogido en: Onorato, T., & Krebs, N. (2013). *Light of other days*. Baden: Kodoji Press.

Fig.3-30 Abelardo Morell (1991). *Brady looking at his shadow*. Recogido en: Morell, A., & Sante, L. (2004). *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press, p. 5.

Fig.3-31 Ray Metzker (1980). *City Whispers: Philadelphia*. gelatin silver print. En: Upchurch, M. (2013, Noviembre 6). At the Henry: a glorious Ray K. Metzker photo retrospective. Recogido el 21 October 2015, en: <http://www.seattletimes.com/entertainment/at-the-henry-a-glorious-ray-k-metzker-photo-retrospective>

Fig.3-32 Duane Michals (1968/1978). *The Illuminated Man*. 12,1 x 18,4 cm. Recogido en: Hunt, W. M., & Ewing, W. A. (2011). *The Unseen Eye: Photographs from the Unconscious*. United Kingdom: Thames & Hudson, p. 278.

Fig.3-33 / 34 John Divola (2007-2008) *Dark Star*. John Divola. (sin fecha). Recogido el 21 Octubre 2015, en: <http://www.divola.com>

Fig.3-35 Helena Almeida (1983). *Negro Agudo. (detalle) set de 4 Fotografías b&w, 82 x 72 cm. c/u*. Recogido en: Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. p. 128.

Fig.3-36 Helena Almeida (1983). *A Casa. 2 Fotografías b&w, 80 x 70 cm. 72,5 x 84 cm. Recogido en:* Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. p. 123.

Fig.3-37 Helena Almeida (1984). *A Casa. Fotografía b&w, 80 x 70 cm. Recogido en:* Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. p. 127.

Fig.3-38 Helena Almeida (1984). *Corte Secreto. Fotografía s/tela, 300 x 1280 cm. Recogido en:* Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. p. 111.

Fig.3-39 Helena Almeida (1996). *Sem título. (detalles) set de 7 Fotografías b&w, 127 x 185 cm. c/u*. Recogido en: Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. pp.155-156

Fig.3-40 / 41 Helena Almeida (1981). *Negro Agudo. (detalle) set de 4 Fotografías b&w, 82 x 72 cm. c/u*. Recogido en: Carlos, I., & Vanderlinden, B. (1998). *Helena Almeida*. Milano: Electa. pp. 108-109

Fig.3-42 Abelardo Morell (1994) *Laura and Brady in the Shadow of our house*.

Recogido en: Morell, A., & Woodward, R. B. (2005). *Abelardo Morell (Monographs)*. London: Phaidon Press. p. 43.

Fig.3-43 Abelardo Morell (2000). *Old Travel Scrapbook: The Pyramids*. Recogido en: Books. (sin fecha). Recogido el 22 Octubre 2015, en: <http://www.abelardomorell.net/posts/books>

Fig.3-44 Helena Almeida (1984). *Sente-me. Fotografía b&w con hilo de crin, 30 x 30 cm. c/u*. Recogido en: pp. 105

Fig.3-45 Michel Szulc-Krzyzanowski (1995). De la serie *Vista*. Recogido en: Szulc-Krzyzanowski, M., Ijzermans, T., & Lemagny, J.-C. (1998). *Michel Szulc-Krzyzanowski: Vista*. Amsterdam: Focus Publishing BV.

Fig.3-46 Michel Szulc-Krzyzanowski (1995). Recogido en: Ewing, W. A., & Cedillo, A. G. (1996). *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela. pp. 308-309

Fig.3-47 Michel Szulc-Krzyzanowski (1980). *Baja California, february 24-1980. Recogido en:* Krzyzanowski, M. S., & Travis, D. (1984). *Michel Szulc Krzyzanowski*. Haarlem, the Netherlands: Joh. Enschedé en Zonen. p. 53

Fig.3-48 / 49 Hartwig Scharz (1987). *Sin título. Instalación y fotograma, Gelatina de plata, 127, 80 cm. Recogido en:* Jäger, G., Reese, B., & Krauss, R. H. (2005). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Bielefeld: Kerber Verlag, pp. 176-177

Fig.3-50 Paul Caponigro (1964). *Apple, New York City, 1964*. Masterworks In My Collection – Paul Caponigro – Apple, New York City, 1964. (2006, Agosto). Recogida el 23 Octubre 2015, en: <http://www.johnpaulcaponigro.com/blog/7846/masterworks-in-my-collection-paul-caponigro-apple-new-york-city-1964/>

Fig.3-51 Paula McCartney (2011) *On thin Ice*. Recogido en: McCartney, P. (2011). *On thin ice in a blizzard*. New York: Selfpublishing.

Fig.3-52 Patrick Bailly-Maitre-Grand (1997). *Les gémelles*. Monotipos directos negativo y positivo. Clorobromuro d eplata, 80 x 65 cm. c/u. Recogido en: *Bailly-Maitre-Grand, P. (2007)*. Petites Cosmogonies. Wavre (Belgique): Mardaga, pp. 222-223.

Fig.3-53 John Cyr (2011). *Ansel Adam’s Developer tray*. Cyr, J. (sin fecha). John Cyr Photography. Recogido el 23 Octubre 2015, en: <http://www.johncyrphotography.com/>

Fig.3-54 John Cyr (2011). *Sally Mann’s Developer tray*. Cyr, J. (sin fecha). John Cyr Photography. Recogido el 23 Octubre 2015, en: <http://www.johncyrphotography.com/>

Fig.3-55-58 John Cyr (2010-2013). *Minor white’s Developer tray, 2011. Richard Mistrach’s developer tray, 2011. Abelardo Morell’s developer tray, 2010. Jerry Uelsmann’s developer tray, 2013*. Recogido en: Cyr, J. (sin fecha). John Cyr Photography. Recogido el 23 Octubre 2015, en: <http://www.johncyrphotography.com/>

Fig.3-59 Juan Manuel Castro Prieto (1983-2003). De la serie *Extraños*. Recogido en: Monasterio, P. O., & Prieto, J. M. C. (2003). *Extraños*. Madrid.: Lunwerf Editores.

El Obrador

Fig.4-1 Modelo óptico del ojo y lentes de corrección, siglo XIX.

Fig.4-2 Cámara Voigtlander para realización de daguerrotipos de 90 mm. de diámetro. Esta cámara comenzó a comercializarse en el 1841 y fue la primera cámara completamente metálica de la historia. Nótese las similitudes formales respecto a los modelos ópticos del ojo de la misma época.

Fig.4-3 Robert Fludd (1619). *Harmony. The diapason closing full in man*.

La Fotografía como Membrana

Fig.5-01 New official image of the First Photograph in 2003, minus any manual retouching. Joseph Nicéphore Niépce’s View from the Window at Le Gras. c. 1826. Gernsheim Collection Harry Ransom Center / University of Texas at Austin. Photo by J. Paul Getty Museum. (sin fecha). Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: http://blog.hrc.utexas.edu/2012/06/26/first-photograph-50/first_photo_new_300dpi-2/

Fig.5-02 A Closer Look: The First Photograph. (sin fecha). Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/look/#top>

Fig.5-03 TV’s From Craigslist. (sin fecha). Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/CL_TV_3.html

Fig.5-04 Penélope Umbrico (2008-en proceso). *Suns (From Sunsets) from Flickr*. Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html

Fig.5-05 Venetian mirror circa 1700, from the collection of Mr. John Webb I Thompson, Charles Thurston I V&A Search the Collections. (sin fecha). Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <http://collections.vam.ac.uk/item/O92602/venetian-mirror-circa-1700-from-photograph-thompson-charles-thurston/>

Fig.5-06 Dieter Appelt (1978) *Fleck auf dem Spiegel*. Recogido en: David, C. (2011). *Arte y Fotografía*. London: Phaidon Press Limited, p.170

Fig.5-07 Duane Michals (1976). *A Failed Attempt to Photograph Reality*. Gelatin silver paper with hand ap-

plied text. Courtesy of the artist and Pace MacGill Gallery. Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <http://www.reframingphotography.com/content/duane-michals>

Fig.5-08 Michelangelo Pistoletto (1966). *L’œuvre Metrocubo d’infinito*. 120x120x120cm (2013, January 1). Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAgEjj/rGbqg44>

Fig.5-09 Duane Michals (1998) *The Heisenberg Magic Mirror of Uncertainty*. Secuencia de seis impresiones de plata sobre gelatina. Recogido en: Olivares, R. (2000). *El fotógrafo al que gustaba escribir historias. Exit #0 El Espejo*. Pàg 60-93.

Fig.5-10 Duane Michals (1974) *Alice’s Mirror*. Secuencia de siete impresiones de plata sobre gelatina. Recogido en: Livingstone, M. (2000). Duane Michals a través del espejo. *EXIT #0 El Espejo*, (0), 48–59.

Fig.5-11 Duane Michals (1986) *Narcissus*. Secuencia de cinco impresiones de plata sobre gelatina. Recogido en: Olivares, R. (2000). *El fotógrafo al que gustaba escribir historias. Exit #0 El Espejo*. Pàg 60-93.

Fig.5-12 Marc Larré (2013). *Taules*. La Capella. (2013, Julio). *Nom és acció*. Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <http://lacapella.bcn.cat/ca/exposicions/nom-%C3%A9s-acci%C3%B3>

Fig.5-13 Marc Larré (2013). *Pedra sobre Pedra*. La Capella. (2013, July). *Nom és acció*. Obtenido el 12 Septiembre 2015, recogido en: <http://lacapella.bcn.cat/ca/exposicions/nom-%C3%A9s-acci%C3%B3>

Fig.5-14 John Tenniel (1871). *Alice going through the looking glass. Alice entering Looking Glass Land through the mirror*. Alice. (sin fecha). Pictures from Through the

Looking Glass. Obtenido el 12 Septiem-
bre 2015, recogido en: <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/through-the-looking-glass/>

Fig.5-15 Daniele da Volterra (1555).
David et Goliath. Musée du Louvre.

Fig.5-16 John Ayrton Paris (1825).
Thaumatrope. (sin fecha). Obtenido
el 12 Septiembre 2015, recogido en:
<http://courses.ncssm.edu/gallery/col-lections/toys/html/exhibit06.htm>

Fig.5-17 Michael Itkoff (2003) *Street Portraits*. Charta Books (2009). Obte-
nido el 12 Septiembre 2015, recogido
en: http://www.michaelitkoff.com/streetportraits_description.php

Fig.5-18 Avedon trabajando en la
serie American West (sin fecha). HK
MAGAZINE SPANISH. Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://hkmagazinespanish.blogspot.com.es/2010/11/richard-avedon-trabajan-do-en-american.html>

Fig.5-19 Myoung Ho Lee (2006)
Tree # 3. LLC, T. M. N., & Lee, M. H.
(2008, November 17). Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://www.themorningnews.org/gallery/forest-for-the-trees>

Fig.5-20 *Posts about Myoung Ho Lee on as I walk Toronto*. (2015, Mayo).
Obtenido el 12 Septiembre 2015,
recogido en: <https://mcfcrandall.wordpress.com/tag/myoung-ho-lee/>

Fig.5-21 Letha Wilson (2011). *Wall in Blue Ash Tree*. Obtenido el 12 Sep-
tiembre 2015, recogido en: <http://www.lethaprojects.com/visuals/detail.php?i=8&c=outdoors&p=thumbnails>

Fig.5-21b Letha Wilson (2011).
Wall in Blue Ash Tree. Vista pos-
terior. Obtenido el 12 Septiembre
2015, recogido en: <http://www.lethaprojects.com/visuals/detail.php?i=8&c=outdoors&p=thumbnails>

Fig.5-22 Manel Esclusa (2006-2008).
L’ombra del paisatge. Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://www.manelesclusa.com/#lombra-del-paisatge/cls6>

Fig. 5-23 Carlos Irijalba (2007) *El exte-
rior es lo primero VII*. (sin fecha). Obte-
nido el 12 Septiembre 2015, recogido
en: <http://li-mac.org/es/colecciones/cortesia-del-artista/carlos-irijalba/obras/el-exterior-es-lo-primero-vii/>

Fig.5-24 Dan Graham (2011-2012)
Two 2-Way Mirror Ellipses, One Open, One Closed. Lisson Gallery. (sin fecha).
Obtenido el 12 Septiembre 2015,
recogido en: <http://artobserved.com/2012/04/london-dan-graham-pavilions-at-lisson-gallery-through-april-28-2012/two-2-way-mirror-ellipses-one-open-one-closed-2011-20123/>

Fig.5-25 Mark Klett and Byron Wolfe
(2008). *Site of a dangerous leap, now overgrown*. Klett & Wolfe: Grand
Canyon. (sin fecha). Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://byronwolfe.typepad.com/klettwolfe/grand-canyon/>

Fig.5-26 / Fig.5-26b / Fig.5-26c
Fred Lebain (2008) *A spring in New York*. Frédéric Lebain. (sin fecha).
Obtenido el 12 Septiembre 2015,
recogido en: http://www.fredlebain.com/?filtre=New_York_Spring_42

Fig.5-27 Cayetano Ferrer (2007-2008).
Western imports. Western Imports:
Cayetano Ferrer. (sin fecha). Obtenido
el 12 Septiembre 2015, recogido en:
<http://www.cayetanoferrer.com/v3/index.php/projects/western-imports/>

Fig.5-28 Fred Lebain (2009). *A spring in New York*. Frédéric Lebain.
(2009). Recogido 12 Septiembre
2015, en: http://www.fredlebain.com/?filtre=New_York_Spring_42

Fig.5-29 Cayetano Ferrer (2007-2008).
Western imports. Cayetano Ferrer.

(2008). Recogido 6 Setiembre 2015,
en: <http://www.cayetanoferrer.com/>

Fig.5-30 Laura Plageman (2011).
Response to Print of Trees and Fog, California, 2011. Laura Plageman /
Response, Land. (sin fecha). Obtenido
el 12 Septiembre 2015, recogido en:
<http://www.photolp.com/project/response-land>

Fig.5-31 Laura Plageman (2010). *Re-
sponse to Print of Green Hill, Washing-
ton, 2010*. Laura Plageman / Response,
Land. (sin fecha). Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://www.photolp.com/project/response-land>

Fig.5-32 Gabriel Orozco (1992) *Ex-
tension of Reflection*. Now is for ever,
again. (12-2011). Obtenido el 12
Septiembre 2015, recogido en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/now-ever-again>

Fig.5-33 Gabriel Orozco (1991).
Breath on piano. Gabriel Orozco’s art
in pictures. (30 diciembre 2010). *The Telegraph*. Telegraph.co.uk. Obtenido
el 12 Septiembre 2015, recogido en:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8231429/Gabriel-Orozcos-art-in-pictures.html?image=3>

Fig.5-34 Nobuhiro Nakanishi (2010).
Tokyo Sunrise. Layer Drawings. (sin fe-
cha). Obtenido el 12 Septiembre 2015,
recogido en: <http://nobuhironakanishi.com/gallery/layer-drawings/>

Fig.5-35 Nobuhiro Nakanishi (2011).
Snow. Layer Drawings. (sin fecha).
Obtenido el 12 Septiembre 2015,
recogido en: <http://nobuhironakanishi.com/gallery/layer-drawings/>

Fig.5-36 – Fig.5-54 Ramón Casanova &
Jorge Egea (2012) *Sotto Luce*. Recogido
en: Ariño, I., Casanova, R., Egea, J., &
Mulet, X. (2012). *Sotto luce: Apol·lo, llum i imatge*. Tarragona: Museu Na-
cional Arqueològic de Tarragona.

Estenope

Fig.6-01 Walter Ebenhofer (2007-
2008). PL_Pasym, Dia04 Ausschnitt.
Obtenido a partir de diapositiva Kodak
EPN 8x10”. Copia digital sobre Di-
bond, 100 x 80 cm. ZEITRAUMZEIT
PRESSE. (2008, octubre). Recogido el
17 Octubre 2015, en: <http://www.zeitraumzeit.at/press.html>

Fig.6-02 Petroglifos de Peñafiel. *Data-
dos en el Calcolítico, circa. 3000 a.C*.
Campos, J. C. (2008). La tierra de los
Amacos. Recogido 17 Octubre 2015,
en: <http://tierradeamacos.blogspot.com.es/2010/09/el-estudio-de-los-petroglifos-se.html>

Fig.6-03 Sally Mann (1987), *The Ditch*.
Recogido en: Mann, S., & Price, R.
(1992). *Sally Mann: Immediate Family*.
London: Phaidon Press, p. 12

Fig.6-04 Lucio Fontana (1960). *Con-
cetto spaziale (Concepto espacial)*.
Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 150
cm. Recogido 17 Octubre 2015, en:
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-concepto-espacial-2>

Fig.6-05 Ugo Mulas (1964). *Lucio Fontana creating buchi*. Four Lucio
Fontana at Christie’s Post War and
Contemporary Art Evening Auction.
Alain.R.Truong. (2015, Junio 22).
Recogido el 17 Octubre 2015, en:
<http://www.alaintruong.com/archives/2015/06/22/32254896.html>

Fig.6-06 Lucio Fontana (1968). *Con-
cetto spaziale (Concepto espacial)*.
Carborúndum e incisión sobre agu-
atinta. 47,6 x 63,5 cm. (2015). Rec-
ogido 17 Octubre 2015, en: <http://www.the-saleroom.com/fr-fr/auction-catalogues/a-b-levy/catalogue-id-srab10009/lot-e2389682-0c44-4e02-8cd4-a42f0121a741>

Fig.6-07 Ugo Mulas (1964) *Lucio Fon-
tana, Milano*. Recogido 17 Octubre
2015, en: <http://www.ugomulas.org/>

Fig.6-08 Lucio Fontana (1968). *Con-
cetto spaziale (Concepto espacial)*.
Senior Vice PresidentHead of Depart-
mentPrints. (n.d.). Recogido 17 Octubre
2015, en: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/prints-n09138/lot.180.html>

Fig.6-09a / 09b Thomas Bachler: Photo-
shooting. (2011, July 22). Retrieved 11
October 2015, from <http://www.arti-shock.cl/2011/07/22/thomas-bachler-photoshooting/>

Fig.6-10 Thomas Batchen (2011).
Photoshooting de Ramón Casanova, en
fundación Caja Madrid. Septiembre de
2011. Colección de Ramón Casanova

Fig.6-11a / 11b / 11c Walter Ebenhofer
(1998). *Grober Wagen (Osa Mayor)*
Otto Roth, T. (n.d.). Positions Shoot
Pictures. Recogido el 18 de Octubre
2015, en: <http://www.photogram.org/position/ebenhofer/choice.html>

Fig.6-12 Walter Ebenhofer (1999).
Bis in die letzte Ritze, schussbild 10.
Jäger, G., Reese, B., & Krauss, R. H.
(2005). Concrete Photography. Konk-
rete Fotografie. Bielefeld: Kerber Verlag,
p. 227

Fig.6-13 Ruth Thorne-Thomsen (1983)
Dot-Lady, Wisconsin, de la serie “Door”.
12,7 x 10,1 cm. En: Hunt, W. M., &
Ewing, W. A. (2011). *The Unseen Eye: Photographs from the Unconscious*.
United Kingdom: Thames & Hudson,
p. 168

Fig.6-14 Antony Gormley (2014). *Chro-
mosphere, de la serie “North Light”*.
Carbón y caseína sobre papel. 28 x
38cm. Antony Gormley. (2004) (sin
fecha). Recogido el 18 Octubre 2015,
en: <http://www.antonygormley.com>

Fig.6-15 Antony Gormley (2000). Sin
título. Agua, anilina, leche y carbón
sobre papel, 21 x 29,5 cm. Recogido
el 18 Octubre 2015, en: <http://www.antonygormley.com>

Fig.6-16 Antony Gormley (2001).Bodies
in space I. Esferas forjadas, 192 x 49
x34 cm. Recogido el 18 Octubre 2015,
en: <http://www.antonygormley.com>

Fig.6-17 Cristopher Bucklow (1993).
Shoreman Landscape 2:33 pm 31st May 1993. 28 x 38 pulgadas. Recogi-
do en: Hambourg, M. M., Bucklow, C.,
& Mellor, D. A. (2004). *Guest - Christo-
pher Bucklow*. New York: PowerHouse
Books. Plate 6.

Fig.6-18 Cristopher Bucklow (1994).
Sol Invictus 3:41 pm 22nd December 1994. 15x16 pulgadas. Recogido
en: Hambourg, M. M., Bucklow, C., &
Mellor, D. A. (2004). *Guest - Christo-
pher Bucklow*. New York: PowerHouse
Books. Plate 5.

Fig.6-19 Cristopher Bucklow (1991).
The Earth Is Like The Sun 1:53 pm 6th November 1991. 50 x 49,5 pulgadas.
Recogido en: Hambourg, M. M., Buck-
low, C., & Mellor, D. A. (2004). *Guest - Christopher Bucklow*. New York: Pow-
erHouse Books. Plate 11.

Fig.6-20 / 21 Guest, Cristopher Buck-
low. Making of. Khambhaita, T. (2013,
February 4). Guests – Christopher Buck-
low. Recogido el 18 Octubre 2015, en:
<http://www.filmsnotdead.com/guests-christopher-bucklow/>

Fig.6-22 Cristopher Bucklow (1995).
Guest 3:14 pm 19th August 1995. 39 x
29 pulgadas. Recogido en: Hambourg,
M. M., Bucklow, C., & Mellor, D. A.
(2004). *Guest - Christopher Bucklow*.
New York: PowerHouse Books. Plate 34.

Fig.6-23 Cristopher Bucklow (2000).
Tetrarchs 11:23 am 7th June 2000. 39
x 100 pulgadas [detalle]. Recogido
en: Hambourg, M. M., Bucklow, C., &
Mellor, D. A. (2004). *Guest - Christo-
pher Bucklow*. New York: PowerHouse
Books. Plate 34.

Fig.6-24 Albert von Schrenck-Notzing
(1912). *La médium Eva C. con una ma-*

terialización en su cabeza y una aparición luminosa entre sus manos. Gelatina d eplata, 24 x 18 cm. Recogido en: Tucker, J., Gunning, T., & Gröning, M. (2008). *Brought to light: photography and the invisible, 1840-1900*. [C. Keller, Ed.]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, p. 60.

Fig.6-25 (1899) Nikola Tesla mostrando la corriente eléctrica generada en su laboratorio de Colorado Springs. Recogido en: Tucker, J., Gunning, T., & Gröning, M. (2008). *Brought to light: photography and the invisible, 1840-1900*. [C. Keller, Ed.]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, fig. 36.

Fig.6-26 (a-h) Lieko Shiga (2003-2007) *imágenes de la serie “Lilly”*. Lieko Shiga. (sin fecha). Recogido el 18 Octubre 2015, en: <http://www.liekoshiga.com/works/lily/>

Fig.6-27 Lieko Shiga (2003-2007) *Irana*. De la serie “Lilly”. Recogido en: Shiga, L. (2007). Lieko Shiga: Lilly. Tokyo: Artbeat publishers Co.

fig.6-28 Sir William Bragg (1933). *De: The univers of light*. Recogido en: Renner, E. (2004). *Pinhole Photography: Rediscovering a Historic Technique* (3rd ed.). Amsterdam: Focal Press, p. 3.

Fig.6-29 Abelardo Morell (2000). *Sunspots on Covered Table*. Recogido en: Morell, A., & Woodward, R. B. (2005). *Abelardo Morell (Monographs)*. London: Phaidon Press, p. 69.

Fig.6-30 Abelardo Morell (2004). Light entering our house, Brookline, MA. Recogido en: Morell, A., & Sante, L. (2004). *Camera Obscura*. New York: Bulfinch Press, p.111.

Fig.6-31 / 31b Laurent Millet (2010-11). *Déconstruire*. Ambrotipos 17 x 12 cm. recogido en: Besson, C., Kopel, A.,

& Poivert, M. (2014). *Laurent Millet. Les infantillages pittoresques*. Angers: Filigranes Éditions / Musées d’Angers, pp. 286-287.

Fig.6-32 Manel Esclusa (2005). *Eclipsi*. Manel Esclusa Photograph. (2015). Recogido el 18 Octubre 2015, en: <http://www.manelesclusa.com/#!eclipsi/ci1f>

Fig.6-32 *El Bañuelo. S. XI Ziri. Granada*. Baños: albaicín GRANADA. Recogido el 20 Octubre 2015, en: <http://www.albaicin-granada.com/seccion.php?listEntrada=72>

Fig.6-33 / 36 Nilu Izadi (1995). Surrey Institute of Art and Design. (2012, May). Retrieved 20 October 2015, from <http://nilufar.co.uk/surrey-institute-of-art-and-design/>

Fig.6-37 / 38 Ramón Casanova (2010). *Canopea. Gelatinobromuro de plata y pirograbado. 40 x 50 cm. Colección del autor*.

Fig.6-39 / 41 Ramón Casanova (2010). *Canopea*. Gelatinobromuro de plata y pirograbado. 110 x 40 cm. Colección del autor.

Fig.6-42 / 43 Ramón Casanova (2010). *Canopea*. Gelatinobromuro de plata y pirograbado. 40 x 50 cm. Colección del autor.

Cámara

Fig.7-01 Anish Kapoor (2003). *Untitled*. Granito negro, 290 x 188 x 46 cm. Recogido en: Anfam, D., Burton, J., Deacon, R., & De Salvo, D. (2009). *Anish Kapoor*. London: Phaidon Press, p. 345.

Fig.7-02 Lennart Nilsson (1978) *The eye*.(detalle). Recogido en: Nilsson, L. (2006). *Life*. New York: Harry N. Abrams.

Fig.7-03 Lennart Nilsson (1980) *The eye*. Recogido en: Nilsson, L. (2006). *Life*. New York: Harry N. Abrams.

Fig.1-04 Dr. Kari Lounatmaa. *Cloroplasto*. Recogido en: Roucoux, K., & Malin, D. (2004). *Cielo y Tierra. De lo visible, lo invisible*. London: Phaidon Press, p. 25.

Fig.7-05 Lennart Nilsson. A child is born: Photographs of the foetus developing in the womb, by Lennart Nilsson. (2009, Octubre 2). *The Telegraph*. Telegraph.co.uk. Recogido en: <http://www.telegraph.co.uk/news/health/pictures/6255474/A-Child-is-Born-Photographs-of-the-foetus-developing-in-the-womb-by-Lennart-Nilsson.html?image=5>

Fig.7-06 Sally Mann (1985). Virginia in the Sun. Recogido en: Mann, S., & Price, R. (1992). *Sally Mann: Immediate Family*. London: Phaidon Press.

Fig.7-07 *Pedra Formosa de Briteiros*. Turismo de Portugal (sin fecha) Citania de Briteiros cerca de Guimaraes. Recogido 2 Noviembre 2015, en: <http://turismoenportugal.blogspot.com.es/2011/04/citania-de-briteiros-cerca-de-guimaraes.html#.VjffqmQvckh>

Fig.7-08 Ángel Villa. Alzado de la sauna de Briteiros. Recogido en: «El conjunto de saunas castreñas del Occidente es el más importante de Europa», según el arqueólogo Angel Villa. (2008). Recogido 2 Noviembre 2015, en: <http://terraeantiquae.com/profiles/blogs/el-conjunto-de-saunas#.VjfO6GQvckh>

Fig.7-09 John Chiara (2009). *John Chiara Photographic process*. guywholikesphoto’s channel. (2009, Agosto 4). John Chiara - photographic process. *YouTube*. YouTube. Recogido desde: <https://www.youtube.com/watch?v=9xYWehyfCm>

Fig.7-10 / 27 Ramón Casanova, Jorge Egea & Mapi Rivera (2007). Colección del autor. Consultables en: Casanova, R., Egea, J., & Rivera, M. (2008). *El agua y la Tierra Originales. La sostenibilidad de la imagen*. Zaragoza:

Fundación Norte / Diputación de Zaragoza.

Fig.7-28 Juan Luis Moraza (1996). *Templo portátil*. Planta tipo de un templo egipcio; sección tipo de una cámara fotográfica moderna. Recogido en: Moraza, J. L. (1997). Templo portátil. Templo fuego. *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía*, (2), 111–134.

Fig.7-29 Hiroshi Sugimoto (1998). *Chapel of Notre Dame du Haut II*. Gelatina de plata, 63,5 x 50,8 cm. Recogido en: Moure, G., & Riley, T. (2001). *La Arquitectura sin Sombra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.

Fig.7-30 Anish Kapoor (1992). *Building for a Void*. Hormigón y estuco, 1500 cm. altura. Instalación en la Expo 92, Sevilla. Recogido en: Anfam, D., Burton, J., Deacon, R., & De Salvo, D. (2009). *Anish Kapoor*. London: Phaidon Press, p. 133.

Fig.7-31 Ursula Schulz-Dornburg (1992). Eremita 1. Santa Maria de Marquet, provincia de Barcelona. Las figuras 31-40 Recogidas en: Schulz-Dornburg, U., & Kamper, D. (1993). Sonnenstand: Acht Kalenderbauten auf dem Weg nach Santiago de Compostela. Köln: DuMont.

Fig.7-32a/b/c Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 1. 27. April 1992 8.25-10.35 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-33a/b Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 1. 22. Juli 1991 8.00 -10.00 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-34 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 2. San Clemente de la Tobeña, provincia de Huesca 27*.

Fig.7-35 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 2. 26. April 1992 7.30 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-36 Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 2. 18. Juli 1991 7.30-8.00 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-37 Ursula Schulz-Dornburg (1991). *Eremita 5. 15. Juli 1991 7.30-11.00 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-38 Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. San Esteban de Viguera, Logroño*.

Fig.7-39a/b Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. 28. April 1992 9.30 -11.00 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-40a/b/c Ursula Schulz-Dornburg (1992). *Eremita 7. 11. Juli 1991 9.30 -11.30 h. Lichteinfall von Osten*.

Fig.7-41 Whitehill (1973). Planta de los templos románicos circulares catalogados en *L’art Romànic a Catalunya: Segle XI*. Recogidos en: Whitehill, W. M., & Gumí, J. (1973). *L’art Romànic a Catalunya: Segle XI*. Barcelona: Edicions 62.

Fig.7-42 Ramón Casanova (2009). Sant Miquel de Lillet. Vista general del templo orientación sur. Colección del autor.

Fig.7-43 Jordi Gumí (1972). *Sant Miquel de Lillet*. Recogido en: Whitehill, W. M., & Gumí, J. (1973). *L’art Romànic a Catalunya: Segle XI*. Barcelona: Edicions 62.

Fig.7-44 Ramón Casanova (2009). *Sant Miquel de Lillet*. Vista este. Copia Glicée 30 x 30 cm. Colección del autor.

Fig.7-45 Ramón Casanova (2009). *Sant Miquel de Lillet*. Interior. Copia Glicée 30 x 30 cm. Colección del autor.

Fig.7-46-47 Ramón Casanova (2009). *Sant Miquel de Lillet*. Vistas norte. Copia Glicée 30 x 30 cm. Colección del autor.

Fig.7-48 Marta Bosquet (2010-2011). *Sant Miquel de Lillet*. Cedida por Marta Bosquet

Fig.7-49 René Descartes (1637). *Ilustración del funcionamiento del ojo*. Recogido en: Hammond, J. H. (1981). *The camera*

obscura: a chronicle. Bristol: Institute of Physics Publishing, p. 24.

Fig.7-50 Christoph Scheiner (1626-1630). *Rosa ursina, sive sol ex admirando facularum & macularum suarum phoenomeno varius*. Recogido en: Scheiner, C. (1630). Rosa Ursina - Titelansicht - ETH-Bibliothek Zürich (NEBIS). Recogido 5 octubre 2015, en: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-556>

Fig.7-51 F. Marion (1868) Wonders of Optics. Camera obscura es una inacabable fuente de entretenimiento. Recogido en: Hammond, J. H. (1981). The camera obscura: a chronicle. Bristol: Institute of Physics Publishing, p. 123.

Fig.7-53 Ramón Casanova (2007). Vista exterior desde los despachos del Senado Italiano. Las figuras de la 7-53 a la 7-71 son colección del autor.

Fig.7-54 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, Evolución de la mácula solar 25 junio 2007*.

Fig.7-55 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, 25 junio 2007, 9:00 - 10:20h*. Papel baryta 100 x 100 cm. a partir de negativo papel 18 x 18 cm.

Fig.7-56 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, el óculo, 26 junio 2007, 13:43 h*. C print 50 x 50 cm.

Fig.7-57 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, 25 junio 2007, 17:00 - 17:25h*. Papel baryta 50 x 50 cm. a partir de negativo papel 18 x 18 cm.

Fig.7-58 / 59 / 60 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, 27 junio 2007*. C print 40 x 40 cm.

Fig.7-61 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, 25 junio 2007, 11:53 h*. C print 50 x 50 cm.

Fig.7-62 Ramón Casanova (2007). *Pantheon, 27 junio 2007, 9:57 h*. C print 50 x 50 cm.

Fig.7-63 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, Evolución de la mácula solar.
24 junio 2007.

Fig.7-64 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, el óculo proyectado, 27 junio 2007, C print 100 x 50 cm.

Fig.7-65 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, el óculo proyectado II, 26 junio 2007, C print 100 x 50 cm.

Fig.7-66 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:19 h.
C print 50 x 50 cm.

Fig.7-67 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 11:52 h.
C print 50 x 50 cm.

Fig.7-68 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:21 h.
C print 50 x 50 cm.

Fig.7-69 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 27 junio 2007, 12:30 h.
C print50 x 50 cm.

Fig.7-70 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 24 junio 2007, mediodía solar . C print 35 x 50 cm

Fig.7-71 Ramón Casanova (2007).
Pantheon, 24 junio 2007, mediodía solar . C print 50 x 35 cm

Fig.7-72 Leonida Caldesi (1873). *Western of the Hellenic Gallery of the British Museum, c. 1873.* Albúmina, 27.8 x 36 cm. Recogido en: Falconer, J., & Hide, L. (2009). *Points of view: Capturing the 19th century in photographs.* London: The British Library Publishing Division, p. 86.

Fig.7-73 (2010) Ramón Casanova en la sala 16 del British Museum, investigando las variaciones lumínicas más probables en el enclave original del friso en el templo.

Fig.7-74 a /b /c (2012) colección de The Crossing Lab

Fig.7-75 Frederick A. Cooper (1996).
The Temple of Apollo Bassitas.
Plano del Templo en su ubicación geográfica. Orientación norte – Sur. Las figuras 7-75 a 7-84 son colección del autor.

Fig.7-76 Frederick A. Cooper (1996).
The Temple of Apollo Bassitas. Sección del alzado noroeste

Fig.7-77 Ramón Casanova (2010).
Amazonomaquia BM 541. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Fig.7-78 Ramón Casanova (2010).
Amazonomaquia BM 542. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Fig.7-79 Ramón Casanova (2010).
Amazonomaquia BM 533, BM 538.
C print 50 x 100 cm. a partir de 3 negativos papel 9 x 12 cm.

Fig.7-80 Ramón Casanova (2010).
Amazonomaquia BM 531. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Fig.7-81 Ramón Casanova (2010).
Centauromaquia BM 526. C print 40 x 50 cm. a partir de negativo papel 9 x 12 cm.

Fig.7-82 Ramón Casanova (2010).
Centauromaquia BM 527, BM 528.
C print 50 x 75 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.

Fig.7-83 Ramón Casanova (2010).
Centauromaquia BM 530. C print 50 x 85 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.

Fig.7-84 Ramón Casanova (2010).
Centauromaquia BM 529. C print 50 x 85 cm. a partir de 2 negativos papel 9 x 12 cm.